НАВСТРЕЧУ ЮБИЛЕЮ

Каждый новый день приближает нас к знаменательной юбилейной дате — 100-летию со дня рождения В. И. Ленина. Газеты и журналы, радио и телевидение сообщают о новых трудовых подвигах советских людей, о выдающихся достижениях в области науки, культуры, искусства, спорта. Десятки, сотни тысяч фотографий в прессе рассказывают о том, как готовится к юбилею наша страна, страны социалистического содружества, прогрессивные люди во всем мире.

Советские фотожурналисты сообщают с переднего края событий о претворении в жизнь заветов В. И. Ленина, о том, как свято хранят народы планеты драгоценные реликвии, связанные с памятью великого вождя пролетариата.

Ленинская тема в фотоискусстве отличается не только широтой, но и глубоким проникновением в суть социальных явлений. Авторы фотографий стремятся возможно нагляднее, интереснее и содержательнее раскрыть эту главную тему сегодняшней журналистики, демонстрируя возросшее профессиональное мастерство.

Лучшие из снимков, публикуемых на страницах печати, экспонированных на выставках ТАСС и АПН, на стендах любительских клубных выставок, говорят об идейной зрелости авторов и в то же время отмечены высокими достоинствами в области изобразительной формы.

Работы фотожурналистов и фотолюбителей, посвященные ленинской теме, были представлены в последних номерах нашего журнала. Удачен репортаж фотокорреспондента ТАСС Э. Евзерихина «Бесценная сокровищница» (Институт марксизма-ленинизма при ЦК КПСС), фотографии И. Славуцкого (ВДНХ), Б. Манушина (АПН), сделанные в Разливе, серия снимков «Адреса, знакомые многим» Г. Зельмы и ряд других. В этом номере мы публикуем несколько снимков из серии О. Иванова, посвященной Государственной библиотеке СССР имени В. И. Ленина.

В эти дни фотожурналистов можно встретить повсюду, где идет деятельная подготовка к юбилею, и это естественно — читатели периодических изданий, книг и альбомов ждут новых интересных снимков на ленинскую тему. И рядом с фотожурналистами, плечом к плечу с ними трудятся фотолюбители. Недавно завершился смотр самодеятельного фотоискусства Ленинграда и Ленинградской области. О масштабах этого смотра свидетельствует тот факт, что участие в нем приняли 11 городских фотоклубов, 2 фотоколлектива, 2 областных клуба, 10 Домов культуры. Организаторы смотра просмотрели 3200 фотографий, из которых лучшие были отобраны для экспозиции «Ленин — Ленинград — ленинградцы». Выставка прошла с большим успехом и получила высокую оценку многочисленных зрителей.

Заметно активизировалась в дни подготовки к юбилею деятельность фотосекций Союза журналистов в республиках, краях и областях. Высокий идейный и художественный уровень работ продемонстрировали многие фотожурналисты — участники фотовыставок и творческих семинаров, проведенных в столицах союзных республик, во Владивостоке, Уфе и других городах Российской Федерации. Лучшие работы фотосекции и фотоклубы отправили в Москву на Международную выставку, посвященную 100-летию со дня рождения В. И. Ленина.

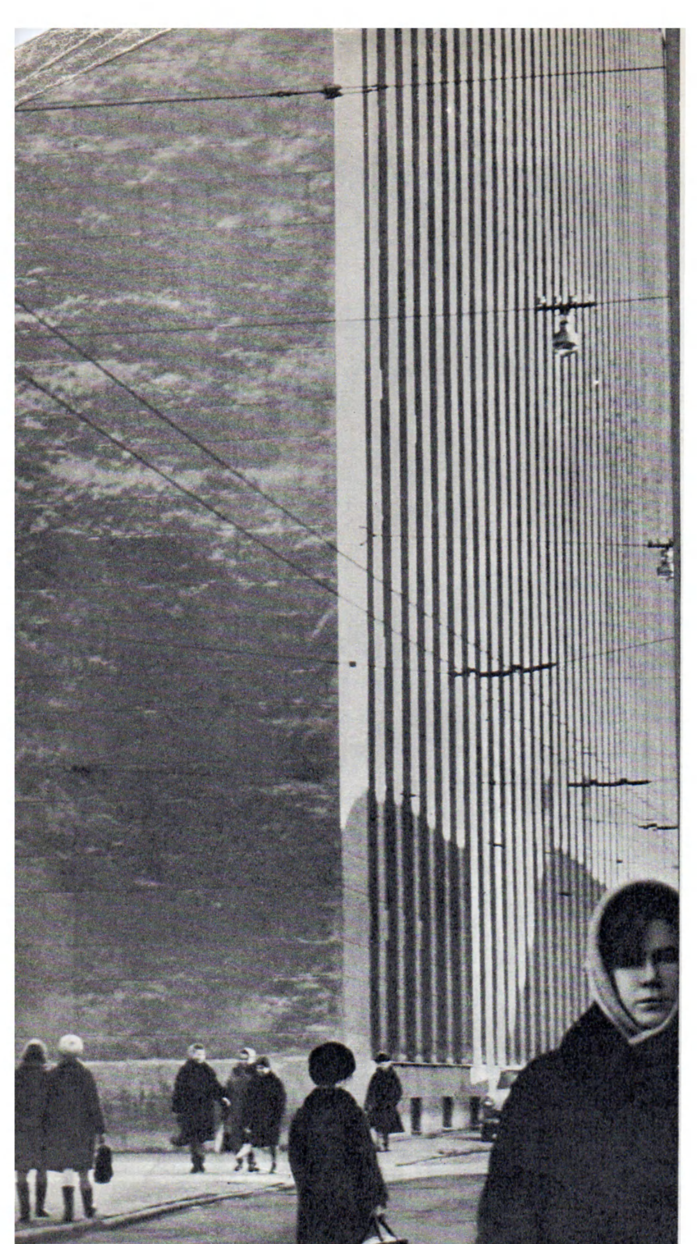
Адрес: «Москва, площадь 50-летия Октября, Центральный выставочный зал» — хорошо знаком сегодня фотожурналистам и фотолюбителям всего мира. Из многих тысяч фотографий, полученных оргкомитетом, создана экспозиция — волнующий коллективный рассказ о Человечестве, идущем по пути, предначертанному великим Лениным, по пути социального прогресса, революционного преобразования мира.

Полгода осталось до юбилея, который будет отмечен всеми прогрессивными людьми планеты. Советские фотожурналисты и фотолюбители стремятся встретить знаменательную дату новыми творческими успехами, отразить в своих произведениях стремительное движение народа к цели, указанной великим вождем, — к коммунизму!

К 100-ЛЕТИЮ
СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ
В. И. ЛЕНИНА

ГЛАВНАЯ БИБЛИОТЕКА СТРАНЫ

Фоторепортаж
Олега ИВАНОВА



На 19 этажах основного книгохранилища — 25 миллионов экземпляров книг, газет и журналов

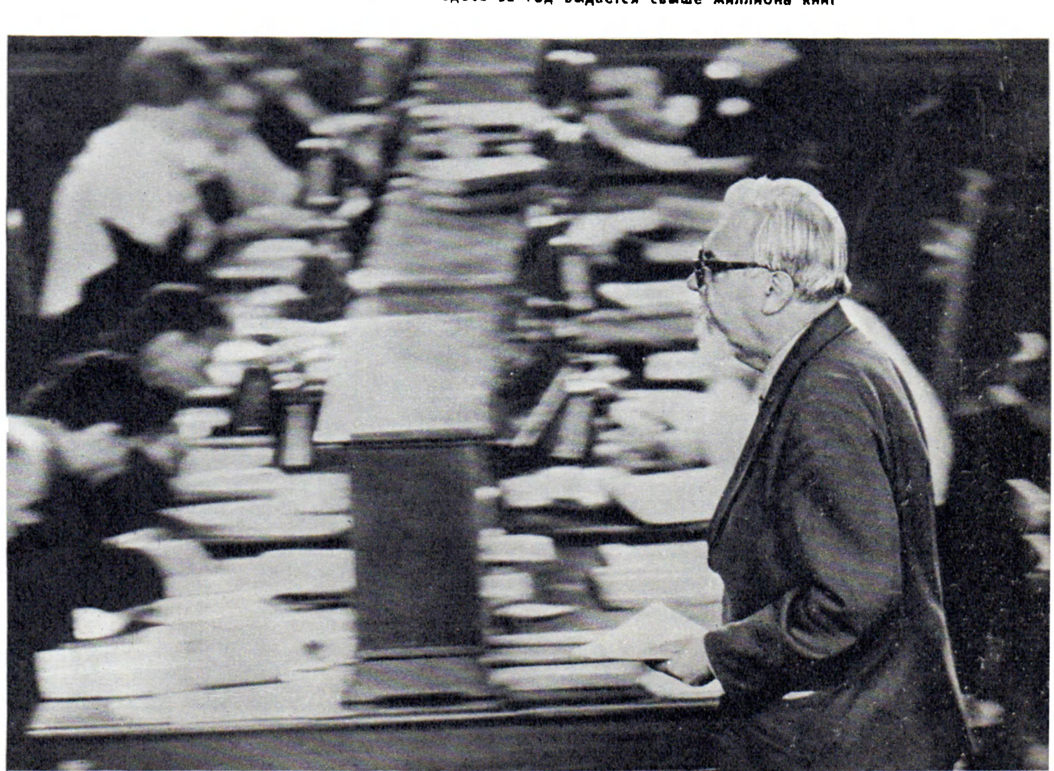
В этом номере мы представляем читателям серию снимков, сделанных молодым фоторепортером Агентства печати Новости Олегом Ивановым в Государственной библиотеке СССР имени В. И. Ленина. Здесь, в одной из старейших библиотек нашей страны, занимался молодой Ленин. С именем вождя связан поистине невиданный размах библиотечного дела в нашей стране. Сюда прислал однажды Владимир Ильич записку с просьбой выдать на дом для работы несколько книг, выдать на ночь, когда библиотека закрыта...

Читальный зал — мир тишины и сосредоточенности.

Самый большой из залов библиотеки. Только здесь за год выдается свыше миллиона книг

В этих снимках нет академической, музейной холодности. Автор нашел для фоторассказа о читателях библиотеки искреннюю, теплую интонацию, а порой и добрую улыбку.

Репортаж из Государственной библиотеки СССР имени В. И. Ленина был признан в Агентстве печати Новости лучшим материалом месяца. В числе других фоторабот АПН репортаж Олега Иванова представлен на Международную фотовыставку, посвященную 100-летию со дня рождения В. И. Ленина.



Постоянный читатель

«МОЯ БАШКИРИЯ»

М. ГЕРАСИМОВ.
На дальней разведочной

М. ГЕРАСИМОВ.
Репортеры

В Уфе состоялась организованная Союзом журналистов республики фотовыставка, посвященная 50-летию Советской Башкирии. В работе проведенного в юбилейные дни семинара фотожурналистов приняли участие гости из Москвы — фотожурналисты Б. Клипиницер и Б. Кудояров, председатель Всесоюзной фотосекции Союза журналистов СССР М. Бугаева. В этом номере мы предлагаем вниманию читателей некоторые из экспонированных на выставке работ.

Годы, прошедшие после того далекого марта 1919-го, когда В. И. Ленин подписал декрет об образовании Советской Башкирии, принесли вторую молодость ее земле. Край неисчерпаемых природных богатств, край людей смелых и романтичных живет сегодня полнокровной, насыщенной, стремительной жизнью, в которой своеобразие древних национальных обычаев и традиций гармонично сочетается со всем тем новым, современным, что дал башкирскому народу социализм.

Увидеть это своеобразие, рассказать о нем в работах ярких и запоминающихся — вот увлекательная задача для влюбленных в свой край фотожурналистов и фотолюбителей.

Может быть, никакому другому искусству не под силу так по-разному, так мобильно и конкретно, с такой высокой мерой достоверности отразить пройденный республикой путь и ее сегодняшний день, как это делает фотография. Именно поэтому столь заметным событием в жизни Башкирии стали юбилейный фотоконкурс и первая в республике фотовыставка «Моя Башкирия», организованные Союзом журналистов республики.

Выставке предшествовала длительная организационная работа. Более 2000 работ 150 авторов поступило в оргкомитет конкурса. В канун юбилея состоялось открытие выставки, на которой экспонировались 367 работ 61 автора, профессионалов и любителей.

Грандиозные свершения современности. Новь, пришедшая на землю Башкирии. Неповторимость ее пейза-

«МОЯ БАШКИРИЯ»

С. ЯРНЫХ.
Лоси

В. СТРИЖЕВСКИЙ.
Прощание с зимой

Е. КАРПУХИН.
За окунями

В. СТРИЖЕВСКИЙ.
Стерлитамакские огни

О. ПОЛЯНСКИЙ.
Заслуженная артистка РСФСР и Башкирской АССР Ф. Нафикова

жей. И, конечно, человек — хозяин этой земли, со всеми его делами, заботами, радостями и трудностями, раздумьями и весельем. Башкирия предстала перед посетителями выставки во всем многообразии, и думается, что ее организаторам удалось главное — показать лицо своего края.

Башкирские фотожурналисты и любители выступили во всех жанрах современной фотографии.

Зрители увидели развитый промышленный край, и леса нефтяных вышек, и залитые светом, стремительно растущие, молодеющие города. Своеобразная визитная карточка республики — работа репортера газеты «Советская Башкирия» М. Герасимова «На дальней разведочной».

Авторы увлеченно снимали родную природу, проникая в самые укромные уголки, рассказывая не только о своеобразной дикой их красоте, но и о собственной своей любви к этой красоте, о своем светлом, добром мироощущении. Вот бегут вереницей хозяева леса — гиганты-лоси. Этот снимок С. Ярных привлекает не только экзотичностью материала, но и пластикой изображения, неторопливым ритмом горизонтальных линий, прекрасно передающим степенность и изящную тяжеловесность движений лесных гигантов.

А рядом, — на снимке Е. Карпухина «За окунями» — тишь реки, склонившиеся к воде ветки и упруго изогнутые линии удилищ. Неповторимые минуты терпеливого азарта, знакомые каждому рыболову... Этот снимок получил специальный приз журнала «Советское фото».

Удачно выступили башкирские фотомастера и в области жанра. Примером тому — снимок М. Герасимова «Репортеры».

Всеобщее внимание привлекла работа О. Полянского—балерина Ф. Нафикова исполняет миниатюру Сен-Санса «Лебедь». Здесь все — и предельно выразительный момент, выбранный для съемки, и темный «растворяющийся» фон, и чистота линий — подчинено главному: заставить зрителя почувствовать высокую поэзию балетного мастерства. Автор не стремится здесь к назойливому самовыражению, он лишь талантливо и

«МОЯ БАШКИРИЯ»

бережно доносит до нас красоту искусства, и эта целеустремленность приносит ему успех.

Репортер «Вечерней Уфы» В. Стрижевский представил на выставке полный динамики и остроты рассказ о мотогонках на льду (серия «Мужество»). Эта работа удостоена приза Союза журналистов СССР.

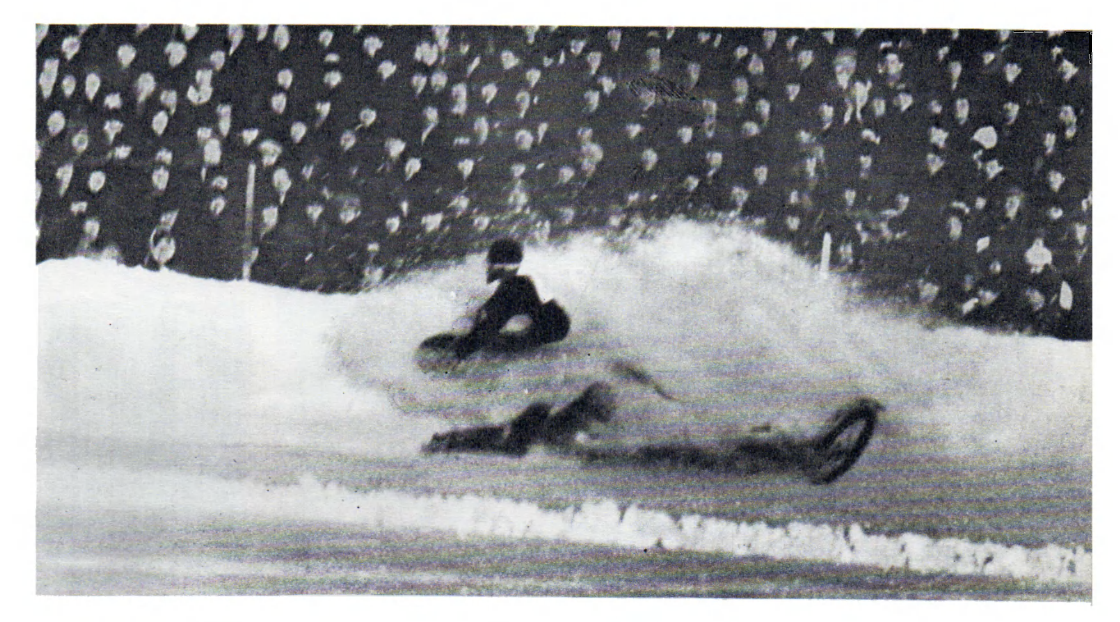
Выставка пользовалась постоянным вниманием со стороны республиканских журналистских и общественных организаций; ей посвящались рецензии в газетах, передачи по телевидению. Более 20 премий было учреждено Министерством культуры Башкирии, профсоюзными и комсомольскими организациями, Союзом журналистов, редакциями местных газет и журналов.

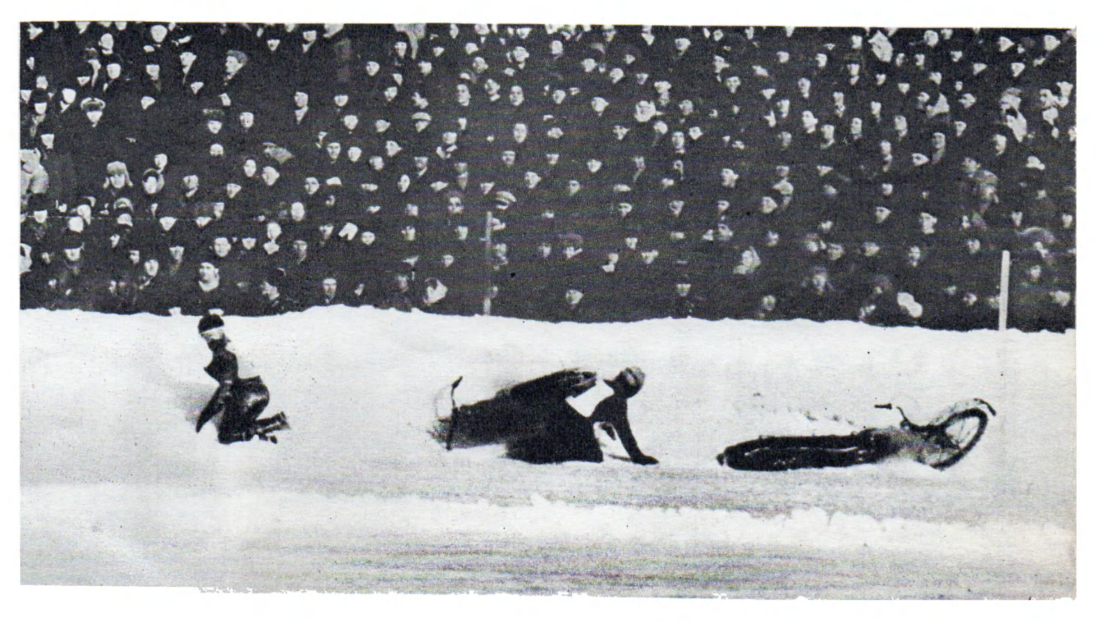
Хорошей школой для фотожурналистов республики стал семинар, в котором приняли участие фоторепортеры более чем из сорока городов и районов республики. Перед участниками семинара выступили один из ветеранов советской фотожурналистики Б. Кудояров, фотокорреспондент ТАСС Б. Клипиницер; семинарские занятия вели квалифицированные фотожурналисты республиканских газет.

Далеко не все было равноценным в обширной экспозиции, показанной в Уфе. Но выставка ярко продемонстрировала серьезный подъем фотографической жизни в республике. Росту мастерства фотожурналистов, очевидно, немало способствовала демонстрировавшаяся в свое время в башкирской столице коллекция «Интерпресс-фото». Большую творческую работу ведет фотосекция Союза журналистов республики. Фотомастера Башкирии сделали многообещающую заявку во многих жанрах современной фотографии. Будем надеяться, что первая выставка в Уфе положит начало новым плодотворным творческим поискам.

* *
*

Секретариат Союза журналистов СССР обсудил итоги республиканской выставки и семинара, одобрил работу местной организации и объявил благодарность руководителям республиканской журналистской организации тт. Дашкову, Гальперину и Стрижевскому.





В. СТРИЖЕВСКИЙ.
Мотогонки (из серии)

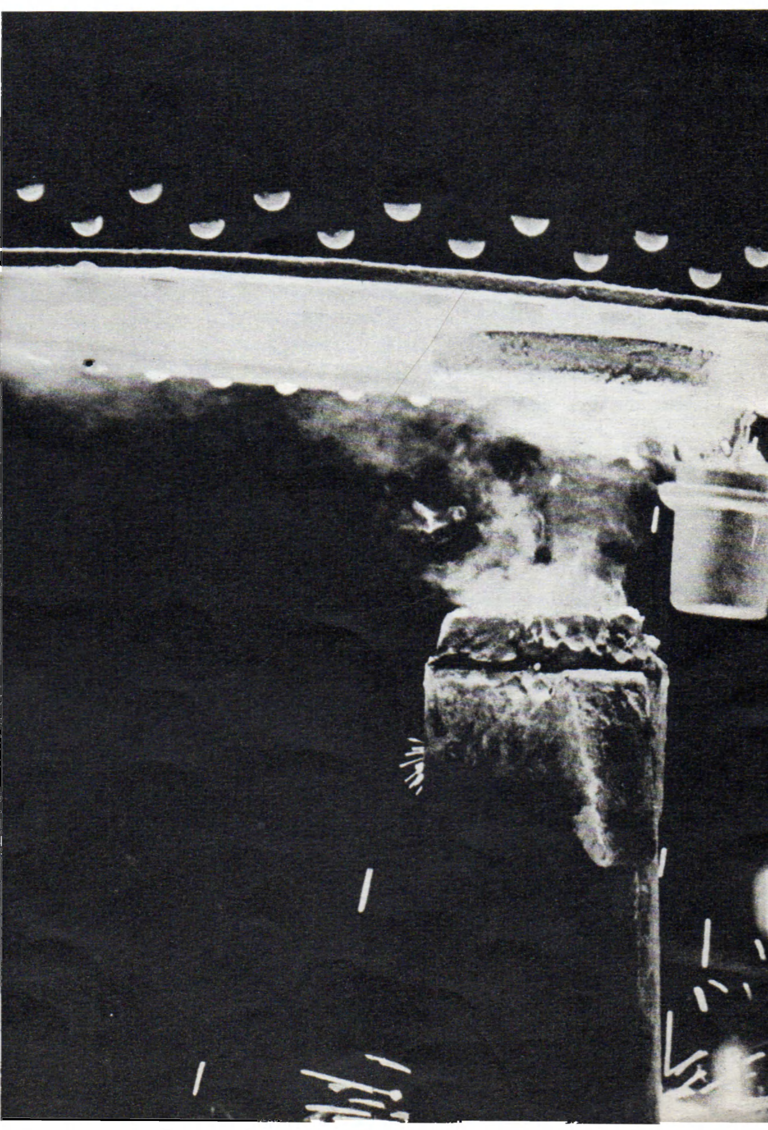
ЯЗЫКОМ ФАКТОВ

ГЕРМАНСКОЙ ДЕМОКРАТИЧЕСКОЙ РЕСПУБЛИКЕ — 20 ЛЕТ

В семье социалистических стран Германская Демократическая Республика занимает особое место. Как нигде остро чувствуется здесь близость чужого, капиталистического лагеря, расположившегося совсем рядом осиного гнезда реваншизма, откуда днем и ночью льются в эфир потоки дезинформации и клеветы на Демократическую Германию. Журналисты ГДР и в мирное время — на передовой. На их долю выпала почетная задача отстаивать чистоту социалистической идеологии, отражать самые изощренные выпады, нести всему миру правду о своей стране.

Мастера фотографии ГДР отлично сознают, что их оружие — одно из самых действенных. Фотодокумент неопровержим, он говорит языком фактов. Рассказывая о пути, пройденном Германской Демократической Республикой за 20 лет, фоторепортеры и фотолюбители стремятся запечатлеть жизнь республики во всем ее многообразии. В центре их внимания человек, ибо в конечном итоге от него зависит прогресс страны, его радости или заботы — это радости и заботы всего народа. Их правдивый фоторассказ лучше всяких слов опровергает измышления идеологов старого мира.

Фотохудожники и журналисты ГДР активны в своей позиции: продолжая славные традиции рабочей фотографии периода Веймарской республики, они смело разоблачают истинное лицо «свободного мира». Разгон демонстрации в Западном Берлине,



студенческие волнения в ФРГ, очередные реваншистские демарши вояк из Бонна — все это находит отражение в фотоиллюстрациях прессы ГДР. Журналистика Демократической Германии, давшая миру ярость неистовых фотоплакатов Джона Хартфилда, остается столь же непримиримой и наступательной. Чуждая формалистических изысков, неизменно следующая по пути реализма, она говорит с миллионами читателей и зрителей языком правды — самого действенного оружия на земле.

За двадцать лет существования ГДР ее фотографические силы выросли неизмеримо. В распоряжении многочисленных печатных изданий — большая армия опытных, изобретательных фотожурналистов. День ото дня множатся ряды фотолюбителей; фотоклубы существуют во многих городах ГДР, больших и маленьких, древних и молодых. Издающийся вот уже 12 лет журнал «Фотография» пользуется международным признанием; его страницы за эти годы стали своеобразной диаграммой роста мастерства фотохудожников Демократической Германии.

Большой вклад вносит в развитие фотографической культуры Союз журналистов и Центральная комиссия по фотографии.

Предлагая вниманию советского читателя новые работы фотомастеров ГДР, мы от всей души поздравляем немецких друзей с 20-летием республики и желаем им новых успехов.

Вальтер ФРАЦКЕ
1 Мая. Знамя труда

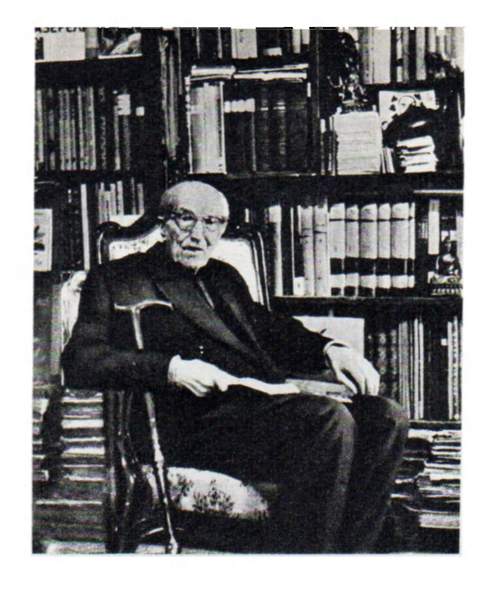
Дитер КЛАУС.
Проба стали

Барбара КЕППЕ.
Весна

Эрих ШУТТ.
Строительство электростанции

Фриц ГРОССЕ.
Групповой прыжок

Клаус Р. МАРКС
На танцах



СПУСТЯ ПОЛВЕКА

Рассказывает член-корреспондент Академии наук СССР
А. А. СИДОРОВ

С Алексеем Алексеевичем Сидоровым, видным советским искусствоведом, членом-корреспондентом Академии наук СССР, мы встречались дважды в его квартире на Ленинском проспекте. Он согласился побеседовать по интересующим редакцию вопросам. А вопросы касались прошлого и настоящего фотографии, декрета, подписанного В. И. Лениным полвека назад, в августе 1919 года, по которому все фотокинодело молодой Советской республики подлежало национализации и передаче в ведение Народного комиссариата по просвещению.

— Я был и остаюсь сегодня искренним любителем художественной фотографии, — говорит Алексей Алексеевич. — Она близка мне, искусствоведу, хотя давно, очень давно практически ею не занимаюсь. А когда-то с увлечением снимал, участвовал в выставках. Еще юношей впервые почувствовал заманчивые возможности этого искусства, его огромные перспективы. И не ошибся...

— Кто практически руководил фотокиноделом в первые годы Советской власти?

— Фотокинокомитет Наркомпроса при активном участии Наппельбаума, Оцупа, Леонидова и других. Энтузиастом фотографии был Анатолий Васильевич Луначарский. С ним мне посчастливилось сотрудничать. Говорить о его яркой, разносторонне одаренной натуре, выдающихся качествах государственного и общественного деятеля, думается, излишне. Это общеизвестно. Он горячо поддерживал творческие дерзания Маяковского, Мейерхольда, Эйзенштейна, Родченко и других новаторов в искусстве. Фотография и кинематография многим ему обязаны в своем стремительном развитии...

— Не можете ли вы, Алексей Алексеевич, в этой связи привести некоторые факты.

— Вспоминаю 1924 год. При Наркомпросе был образован Государственный Ученый Совет — ГУС, занимавшийся установлением квалификаций ученых и разработкой учебных программ и методики для высшей школы. В его составе находилась научно-художественная секция, которую возглавил Луначарский. Я выполнял обязанности ее ученого секретаря. По предложению Анатолия Васильевича при секции была организована специальная комиссия по вопросам фотографии и кинематографии. Некоторое время спустя, с одобрения Луначарского, в стенах Государственной Академии художественных наук была создана фотолаборатория. Она стала своеобразным центром научно-художественной фотографии. Ею руководил Подлузский Борис Павлович — прекрасный знаток светописи. Вокруг лаборатории сгруппировался актив из старых фотомастеров-профессионалов, в том числе Еремина Юрия Петровича, с которым я особенно сдружился, Гринберга Александра Даниловича, Клепикова Петра Владимировича.

На первых порах наших фотохудожников особенно заинтересовала задача фотографирования искусства движения, выраженного в танце. Это совпало с приездом по приглашению Наркомпроса прославленной американской танцовщицы Айседоры Дункан со своей школой свободного танца.

Студии Дункан предоставили один из особняков на улице Кропоткина. Выступления Дункан и ее последовательниц вдохновляли наших фотохудожников. В залах ГАХН были устроены три выставки «Искусства движения». На последней приняли участие фотомастера из Германии и Австрии.

— А фотолюбители, Алексей Алексеевич? Велась ли с ними в фотолаборатории ГАХН какая-либо творческая работа? Консультации, например?

— Нет, не велась. Фотохудожники-профессионалы работали еще по тому времени замкнуто. Фотолюбительство как массовое движение стало развиваться позднее — с появлением первых отечественных фотоаппаратов. Выпускался даже специальный фотозаем. Его облигации давали право на получение аппарата «Фотокор», выпускавшегося государственным оптическим заводом в Ленинграде.

Фотолюбительскому и фотокоровскому движению пришло на помощь Общество друзей советского кино — ОДСК. Почетным председателем был известный государственный и общественный деятель Ян Эрнестович Рудзутак, всерьез занимавшийся любительскими съемками. Я лично с ОДСК не имел связей и, признаюсь, не осведомлен в подробностях о содержании и масштабах деятельности Общества, но знаю: оно приносило большую пользу многочисленным фотокружкам, массе фотолюбителей и фотокоров. Обществу активно помогали и фотохудожники-профессионалы и фоторепортеры...

— Каковы были первые фотоиздания, в которых Вы участвовали?

— Небезынтересно, пожалуй, вспомнить о фотоальбоме «Москва». В 1927 г. я был по командировке Наркомпроса за границей и получил интересное предложение в Берлине от известного немецкого издательства «Альбертус» подготовить художественный фотоальбом о Москве для серии «Лицо городов». Я обратился во Всероссийский Союз фотографов, с которым в ту пору был связан — сотрудничал в его печатном органе «Фотограф», с просьбой предоставить фотоматериалы о Москве — старой и новой. С увлечением принялись за дело. К участию в альбоме были привлечены Еремин, Гринберг, Клепиков, Иванов-Аллилуев, Родченко. Снимали они, надо сказать, мастерски, с отменным художественным вкусом.

В старинный, сложившийся веками архитектурный ансамбль столицы уже в первые годы советской власти вписывались новые современные здания, например, Институт Ленина на Советской площади, дом Моссельпрома вблизи Арбата (его, к слову сказать, снимал Александр Родченко) и другие.

В альбом были включены — наряду с высокохудожественными снимками — и хроникальные кадры: Первомайский парад на Красной площади, праздник физкультурников, жанровые сюжеты: работница в цехе у станка, завтрак в школе, ребята-беспризорники... Авторы этих репортажей — газетные фоторепортеры Алексей Иванович Савельев и Борис Иванович Ярославцев. В альбом вошли двести фотографий. Им я предпослал вступительную статью, объяснявшую вкратце задачу составителя — показать без прикрас советскую столицу такой, какой она была в те трудные годы создания нового, социалистического общества. К альбому с одобрением отнеслись художник А. Васнецов, А. Луначарский, М. Горький.

— Приходилось ли вам в те годы выступать в печати по вопросам фотоискусства?

— Да, конечно. В наши дни, в канун 100-летия со дня рождения Ленина, пожалуй, наибольший и, я бы сказал, злободневный интерес может представить статья «Ленин в

изобразительном искусстве», опубликованная в сборнике «Великий вождь» в 1924 г. Это была первая у нас статья на подобную тему. Я проанализировал наиболее значительные живописные, графические произведения, рисунки и карандашные наброски, в которых наши мастера пытались запечатлеть образ Ильича, и, естественно, обратился к оценке фотографий и документальных кинокадров, особенно тех, на которых изображен Ленин в движении. Вот строки из статьи давних лет: «Среди фотографий ВЦИК есть одна, изображающая Ленина на трибуне Красной площади, в которой снимок, сделанный несколько снизу, чудесно передает впечатление от фигуры Ленина, как от капитана, стоящего на мостике... Из снимков, ставивших себе непосредственно портретные задачи, выполненные официальной фотографией ВЦИК, мы видели три. Именно они обошли весь мир, всюду и везде популяризировав облик вождя рабоче-крестьянской России.

Первый, выполненный осенью 1918 года, — очень популярный снимок Ленина во весь рост, в профиль, а дворе Кремля. Безыскусственность и простота снимка говорят за себя. Именно этот, очень обыкновенный, но запечатленный с несомненной силой облик человека, просто одетого.., с выражением здоровой бодрости в лице, должен был особо поразить врагов неожиданным и откровенным демократизмом облика руководителя великой страны, запомниться друзьям, как наиболее ясное и верное обличие Ильича, простого и доступного, любимого друга рабочих и крестьян... Второй снимок позднейший — Ленин в кабинете Совнаркома... Третий снимок, наконец, наиболее широко распространенный, выявляет железную волю человека, взявшего власть в исключительно трудную минуту, удержавший ее в руках, несмотря ни на что» *.

Образ Ленина никогда не утратит своей притягательной, вдохновляющей силы для мастеров пространственных искусств. В упомянутой статье я назвал Ленина человеком, овладевшим правдой. Именно таким мы хотим его видеть в произведениях изобразительного искусства.

— *Разрешите, Алексей Алексеевич, спросить вас в заключение, как вы оцениваете советское фотоискусство на нынешней стадии его развития?*

— Очень высоко. Работы советских фотографов отличаются высокой идейностью, свежестью и глубиной мысли, публицистической остротой, гуманизмом, изобразительным мастерством. В лучших из них есть именно то, что я называю открытием в искусстве. А подобные открытия — верный путь к дальнейшим достижениям.

Вел интервью Ю. ПРИГОЖИН

* Фамилии авторов этих трех фотографий в статье «Ленин в изобразительном искусстве» не названы. А. А. Сидоров уточняет: первый снимок — кадр кинохроники, два других снимка сделаны П. А. Оцупом.

10 ДИПЛОМОВ О ФОТОГРАФИИ В ПРЕССЕ

Пять лет назад на факультете журналистики МГУ впервые была представлена к защите дипломная работа на тему, посвященную фотографии в прессе. В этом году дипломы по фотожурналистике защищали уже 10 человек, причем 7 из них учились в университете без отрыва от производства.

Сам этот факт говорит о том, что интерес к проблемам фотожурналистики на нашем факультете неуклонно растет, хотя трудностей в преподавании этой дисциплины не убавилось. Сотрудники кафедры техники газетного дела и средств информации, сами студенты, с помощью Всесоюзной и Московской фотосекций Союза журналистов СССР стремятся преодолеть эти трудности.

Анализ дипломных работ показывает, что их авторы справедливо рассматривают фотографию в прессе прежде всего с журналистских позиций, определяют ее как действенное средство массовой агитации и пропаганды.

В нынешнем предъюбилейном году дипломники обратились к ленинской теме в советской фотожурналистике. На материалах книги Л. Ф. Волкова-Ланнита «В. И. Ленин в фотоискусстве», многочисленных газетных и журнальных публикаций, используя фонды Центрального партийного архива Института марксизма-ленинизма, ТАСС и АПН, студенты А. Лисицын и Е. Бормотов сумели подготовить интересные содержательные работы.

Благодатную почву для исследований представляет собой история фотожурналистики. Ю. Кравченко посвятил свою дипломную работу становлению репортажной фотографии в еженедельнике «Нива».

Проблема фотоинформации в прессе привлекла внимание дипломников И. Безгина и Г. Ефимова.

И. Безгин всего лишь два года назад пришел в газету «Ленинское знамя», но уже проявил себя интересным, думающим фотокорреспондентом-газетчиком. Автор справедливо утверждает в своей дипломной работе, что фоторепортер, имеющий многотысячную аудиторию, не беспристрастный регистратор фактов, а боец, воспитатель, разведчик нового, который должен обладать острым классовым чутьем.

Трудна и специфична работа фотожурналиста в области популяризации науки. Однако практика показывает, что возможности фотографии в этой области чрезвычайно широки. Это убедительно доказал творческий диплом выпускницы Н. Казаниной.

Диплом В. Тихомирова «Студенты шестидесятых годов» представляет собой серию фотографий автора, опубликованных в советских и зарубежных журналах. Комментируя снимки, В. Тихомиров доказывает важность и необходимость поиска наиболее характерных моментов, передающих правду жизни, внутренний смысл событий.

Наибольший интерес вызвала защита дипломной работы известным фотожурналистом Л. Портером. Богатый практический опыт, умение теоретически обобщить и проанализировать изобразительный материал помогли автору превосходно справиться с творческой задачей и получить высокую оценку. Успех диплома Л. Портера — результат кропотливой работы и напряженной учебы в стенах университета. Будучи студентом-заочником, Л. Портер одновременно выступал и в роли педагога, руководителя спецсеминара по фоторепортажу, помогая будущим фотожурналистам овладевать мастерством.

В нашем кратком отчете невозможно более подробно рассмотреть все десять дипломных работ. В целом они являются новым шагом на тернистом пока пути университетской подготовки фотожурналистов. Исследования в области фотожурналистики несомненно будут способствовать дальнейшему повышению интереса студентов к теории и практике фоторепортажа, улучшению качества преподавания этой важной и нужной дисциплины. Пользуясь случаем, хочется поблагодарить научных руководителей и практических работников фотожурналистики, оказавших большую помощь студентам-выпускникам. Сотрудники кафедры надеются, что в новом учебном году московские фотожурналисты, специалисты в области искусства и техники фотографии примут еще более активное участие в организации учебного процесса.

В. СТЯЖКИН,
младший научный сотрудник
факультета журналистики МГУ

Костромичи

Илья ГЛАЗУНОВ, художник

ВРЕМЕН СВЯЗУЮЩАЯ НИТЬ

О творчестве Александра КУЛЕШОВА

Музей деревянного зодчества

Вот уже более столетия, начиная с тех пор, как была изобретена фотография, ее творцы и поклонники повторяют заклинанье Фауста: «Остановись, мгновенье!».

Казалось бы, несоизмеримы медлительный ход времени и тот миг, когда затвор аппарата как бы отсекает на фотопленке событие, пейзаж, явление. Казалось бы, фотограф властен лишь над преходящим, сиюминутным. Но подобно тому, как один-единственный миг может вместить в свои пределы целую эпоху, человек, вооруженный фотоаппаратом, может не только запечатлеть мгновенье, но и наполнить его содержанием. И именно здесь художника-фотографа поджидают неимоверные трудности.

Они, эти трудности, удесятеряются, когда фотограф хочет быть еще и историком, жаждет донести до современника неповторимый колорит минувшего. Чувство приобщенности к историческим судьбам своего народа, чувство родства, единения с Отечеством — вот залог преодоления этих трудностей.

Но как достигнуть всего этого скупыми средствами фото-

Кирилло-Белозерский монастырь

графии? Как заставить изображение оттуда, из глубин и напластований времен, явиться взору человека XX века?

Легче живописцу: его палитра вмещает в себя любое событие из истории России. Былинные герои, остановившиеся в раздумье на перекрестке трех дорог, червленые отсветы звонниц Московского Кремля, струги заморских гостей, покачивающиеся у пристани Великого Новгорода, леденящий душу взор царя Ивана Грозного,— все властен воссоздать на полотне художник-живописец талантом своим и воображением.

А художник-фотограф? Что может он, если краски, линии, контуры былого безвозвратно канули в лету? Неутешительный ответ напрашивается как бы сам собой: почти ничего...

И все же такой ответ неверен по сути своей. Неверен, потому что порою фотография способна рассечь ткань времени и показать годичные кольца на срезе «дерева эпохи».

Вот какого рода мысли вызвали у меня снимки Александра Кулешова. Он молод — ему 25 лет. В журнале «Техника — молодежи» Александр работает разъездным корреспондентом. Это значит, что Кулешов много ездит, много видит, много снимает.

Фото А. КУЛЕШОВА

Бессмысленно, наверное, говорить, что он требователен к себе, неистощим на выдумку, одержим фотографией до самозабвения и, наконец, талантлив — без всего этого художник попросту немыслим.

Посмотрите на эти снимки. Вглядитесь в лица пожилой супружеской четы («Костромичи»). В них — непоказное, исконно русское добросердечие, самобытный русский национальный характер.

А вот Кирилло-Белозерский монастырь, «городище зело пресветлое, украсно украшенное». Он подобен светозарному существу, расторгнувшему оковы сказанья и опустившемуся на высокий берег синь-озера.

О последнем снимке («Музей деревянного зодчества»), где на фоне старинного архитектурного ансамбля объектив запечатлел играющую детвору, хочу сказать особо. Вся композиция его символизирует то, что для Александра Кулешова — самое притягательное в искусстве: возможность запечатлевать историю России, нерасторжимую связь минувшего, нынешнего, грядущего.

Всего того, что поэт назвал «времен связующей нитью».

БУХАРЕСТ: СЕДЬМАЯ МЕЖДУНАРОДНАЯ...

Об открытии этой экспозиции уже сообщалось (см. «Советское фото», 1969, № 8). 1300 работ из 52 стран мира были выставлены в центральном выставочном зале румынской столицы. Открытию 7-й Международной предшествовала долгая, кропотливая работа жюри — в адрес устроителей поступило около 18 тысяч работ со всех концов земного шара.

Как отбирались лучшие достойные экспонирования снимки? Какими принципами руководствовалось жюри? На эти вопросы мы попросили ответить Генерального секретаря Ассоциации фотографов-художников Румынии инженера Сильвио Комэнеску.

— Перед нами стояла действительно нелегкая задача, собственно, как и перед жюри любой выставки. Выработать общий критерий, отказаться при оценке работ от каких-то субъективных пристра-

Тадеуш КОВАЛЬСКИЙ (Польша). Гаврош

Хейнц ЯГУШ (ФРГ). Рыбы

стий порой бывает трудно. Поэтому мы призвали на помощь... электронную машину. Семь членов жюри, независимо друг от друга, рассматривали фотографии, не зная имени автора и страны, которую он представлял. В случае, если снимок считался достойным экспонирования, на специальном пульте загоралась лампочка. Организованный таким образом просмотр проходил в два тура. В результате были отобраны работы, представленные на суд зрителя.

Второе новшество — мы сочли, что присуждение медалей и дипломов нужно проводить по отдельным тематическим группам, ибо трудно порой установить, что лучше, достойнее награды — хороший пейзаж или хороший портрет. Выделили четыре группы — «пейзаж», «портрет», «репортаж», «этюд». Награды, присужденные авторам разных стран в каждой из групп, равноценны.

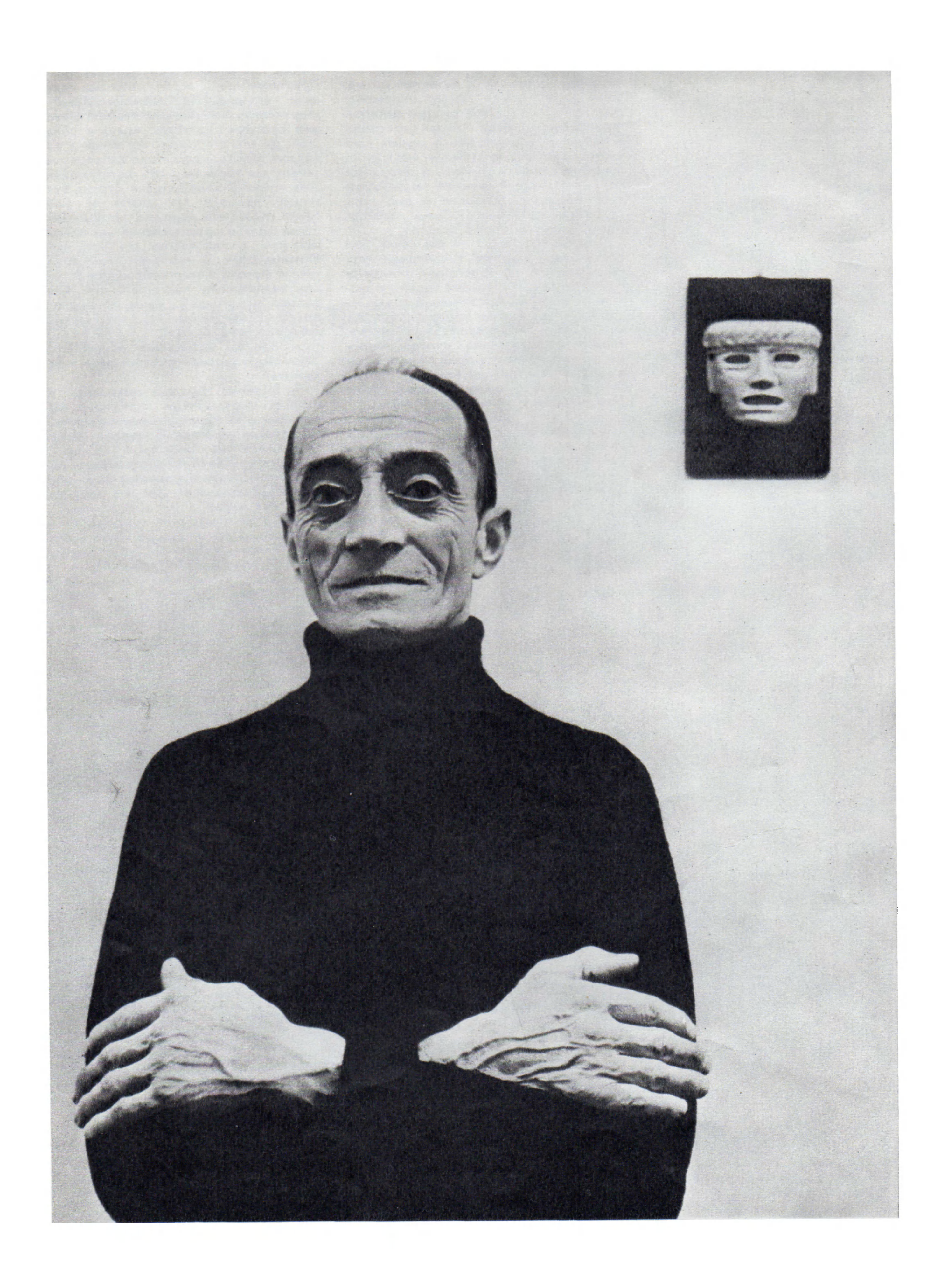
Как вы расцениваете участие советских авторов в данной выставке?

— На этот раз произошла немного парадоксальная вещь. Естественно, что на всех предыдущих салонах большинство фотографий представляли румынские авторы. Ныне наибольшее количество пакетов пришло к нам из Советского Союза. Очень приятный для нас факт. Приятный еще и потому, что мы получили возможность познакомиться с творчеством интересных авторов из ваших союзных республик, краев и областей. До этого времени мы знали в основном работы московских фотографов. Теперь мы убедились, что фотографическая жизнь в вашей стране бурлит буквально повсюду, на местах выросли очень способные молодые авторы. Наиболее полное представление мы смогли получить о творчестве прибалтийских фотомастеров. В частности, фотолюбители и фотожурналисты Латвии прислали нам великолепно подготовленную коллекцию фотографий. Наша Ассоциация отметила эту коллекцию хрустальным кубком.

— Как вы оцениваете общий итог 7-й Международной фотовыставки в Бухаресте?

— Выставка продемонстрировала гуманные, миролюбивые стремления фотографов всех стран, и тем самым способствовала укреплению дружбы между народами.

...На этих страницах представлены работы из числа премированных на 7-й бухарестской выставке.



В. ХЕНГЛ (Австрия).
Кот на крыше

Умберто БОНТИНИ (Италия)
Маски

Педро Луис РАОТА (Аргентина).
Пожалуйста, тише!

ЧИТАТЕЛЬ ПРОДОЛЖАЕТ РАЗГОВОР

ФОТОХУДОЖНИК И ВРЕМЯ

Откровенно говоря, мы не ожидали, что материал «Дискуссия в Вильнюсе», опубликованный в № 4 журнала за 1969 г., вызовет такое большое количество читательских откликов. Казалось бы, вопросы, затронутые в данной дискуссии, носят узко специальный, специфический характер, а между тем они получили самый живой отклик у широкого круга фотолюбителей. О чем же пишут наши читатели? Обратимся к некоторым характерным письмам.

М. Яновский (Ивано-Франковск).

«То, что художественная фотография — искусство, уже признано большинством искусствоведов, а также... временем. Но почему-то нет-нет кто-то из «жрецов», тонко понимающих искусство, нагоняет тень «на объектив»...

Лично для меня и большинства моих друзей фотография и кино занимают одно из ведущих мест в духовной жизни. Именно фотография породила кино, которое, по словам В. И. Ленина, является из всех искусств важнейшим. Но сама фотография не только по сей день вызывает споры, но как бы даже «официально не признана» — нет стройной теории фотоискусства, нет даже творческих организаций фотохудожников.

Если провести условную аналогию между работой кинорежиссера и фотохудожника, то второму — много труднее. Требования к снимку — те же, что к любому произведению искусства. В нем ищут наличия движения, динамики, конфликта, психологии, характера, эпохи и правды. А ведь дубль исключен. Момент, снятый на пленке, не может повториться. В настоящих произведениях искусства всегда запечатлено отношение автора к снимаемому объекту — и таких снимков много. Пожалуй, я не ошибусь, если скажу, что у каждого человека есть свой, поразивший его снимок, по сюжету которого можно снять фильм, написать рассказ, очерк».

А вот другое письмо — полемически задорное, страстное. *А. Божко (с. Сладково, Свердловской области)* лаконично назвал свою заметку «Нужно поставить точку».

«Проблема фотографии как искусства за 130 лет... осталась нерешенной. Дискуссия возникает за дискуссией, а воз и ныне там. Почему же столь долго мы не можем найти для фотографии места в семье искусств, хотя она упорно претендует на это?

С самого момента возникновения фотографии ее несправедливо связали с живописью и до сего времени не высвободили из этого плена, хотя сегодня очевидно, что фотографический и живописный методы освоения действительности абсолютно самостоятельны и вовсе не связаны между собой.

И чтобы окончательно решить этот спор, который практически уже решен, «нужно власть употребить». Слова «художник», «фотохудожник», которыми привыкли нарекать мастеров фотографии, пора заменить их настоящим именем — «ф о т о г р а ф». И, может быть, присваивать лучшим из лучших звание заслуженного фотографа, как это делается у деятелей искусств, педагогов, врачей.

Когда такой порядок войдет в нашу жизнь, все станет на свои места, и фотография, освободившись из своего плена, станет решать свои повседневные задачи без навязанной ей опеки. Пусть художник останется художником, а фотограф — фотографом.

Р е д.: Если бы действительно после выступления тов. Божко можно было поставить точку, все было бы слишком просто. Но дело ведь не в терминологии, хотя и здесь не все обстоит гладко, о чем говорили и участники дискуссии. Многие читатели справедливо утверждают, что проблема заключается в другом. *А. Драбкин (Североморск), например, пишет:*

«Задайте посетителю выставки вопрос: что нравится ему в фотографии? Не всякий ответит.

Очень слабо у нас поставлена пропаганда основ фотоискусства, его специфики. А ведь фотография занимает в нашей жизни все большее место, она все чаще приковывает взгляд читателя и зрителя. Нужна широкая пропаганда, формирующая четкие эстетические критерии. Фотография должна рассматриваться во взаимосвязи с другими искусствами, а не изолированно».

Но какова же взаимосвязь фотографии с другими искусствами и каковы специфические черты фотоискусства? На этот вопрос *отвечает А. Пабаусский (Москва).*

«Думается, что каждый участник литовской дискуссии по-своему прав, за исключением С. Геды, высказавшего точку зрения, отнюдь не новую, но сегодня особенно парадоксальную. Ибо ратовать за искусство, отталкивающееся от действительности, уходящее в так называемые «чистые сферы», по меньшей мере нелепо. В том и сила фотоискусства, что оно прочнее привязано к жизни, чем все остальные виды плоскостного воспроизведения действительности.

Связь фотографии с живописью? Наверное, она все-таки существует, крепкая и постоянная, связь формально-изобразительных признаков. Хорошо это или плохо? Видимо, просто не может быть иначе, ибо предмет изображения и у фотографии и у живописи один — человек и мир человека во всем многообразии их проявлений. А различие? Различие, очевидно, в самом методе воспроизведения этого мира. Можно сказать, что живописный метод — вневременной, то есть подчиняющий себе не только пространство, но и время, не только годы — эпохи. Фотография же, фотографический метод познания действительности владеет всего навсего мгновеньем — и в этом его огромная сила. «Остановить мгновенье» мечтал еще Фауст — и только фотография научилась это делать. И только она открыла для нас, какую эмоциональную силу может нести это одно мгновенье. Поэтому фотохудожник всегда принадлежит своему времени, и это накладывает на него особенную ответственность».

Р е д.: Проблема «Фотоискусство и современность» может служить отправным пунктом для новых раздумий, новых обсуждений на страницах журнала. Поэтому нет смысла подводить окончательный итог дискуссии — мы ждем новых писем читателей — размышлений о практике и теории отечественного фотоискусства.

НА НАШЕЙ ВКЛАДКЕ

Первый приз — советскому автору

● В центре огромного выставочного зала в голландском городке Эйндховене — снимок фотокорреспондента Агентства печати Новости Валерия Шустова «Байкал спокоен». Его работа получила первую премию на открывшейся здесь международной выставке «Фотомунди», организованной по инициативе клуба фотолюбителей Голландии.

По количеству участников, разнообразию жанров и числу работ выставка в Эйндховене была весьма представительной. В ней приняли участие профессионалы и любители — 1400 фотомастеров из 54 стран мира. На суд жюри было предложено более 5600 работ.

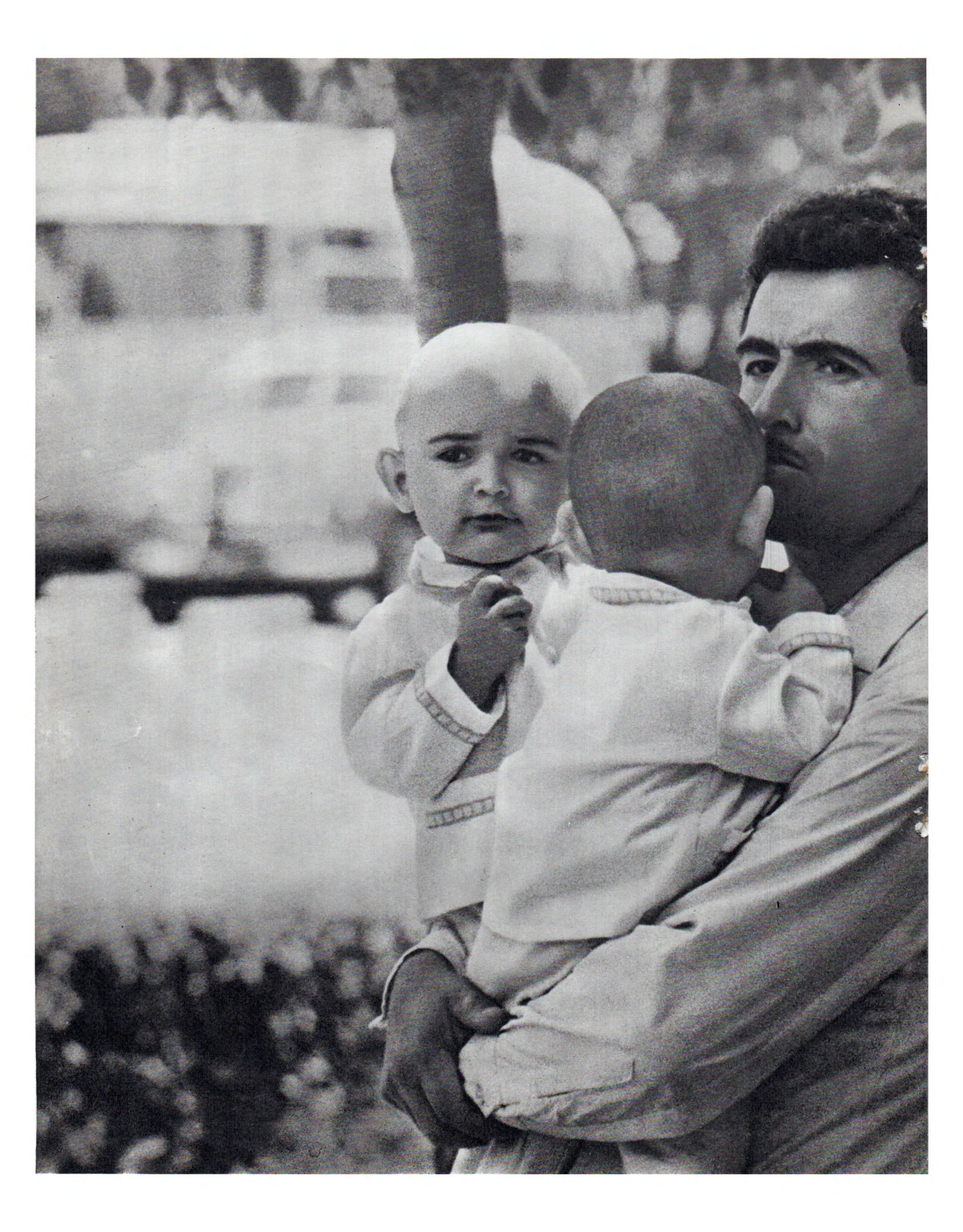
— Мы намерены сделать выставку традиционной,— заявил председатель организационного комитета «Фотомунди» г-н Винтердайк и будем проводить ее раз в два года. Нас радует широкий состав участников, в том числе из социалистических стран — СССР, ГДР, Венгрии, Чехословакии, Польши, Румынии. Что касается советских фотомастеров, то их успех на выставке несомненен.

Как председатель оргкомитета хочу обратить внимание на то, что в качестве визитной карточки выставки на ее рекламных плакатах избрана работа советского мастера Р. Ракаускаса из Литвы.

Запоминаются снимки О. Иванова, Б. Кауфмана, Ю. Сомова, Л. Устинова и других советских участников. Надеюсь на дальнейшие встречи с ними в «Фотомунди».

С. ВОЛОВЕЦ, соб. корр. АПН

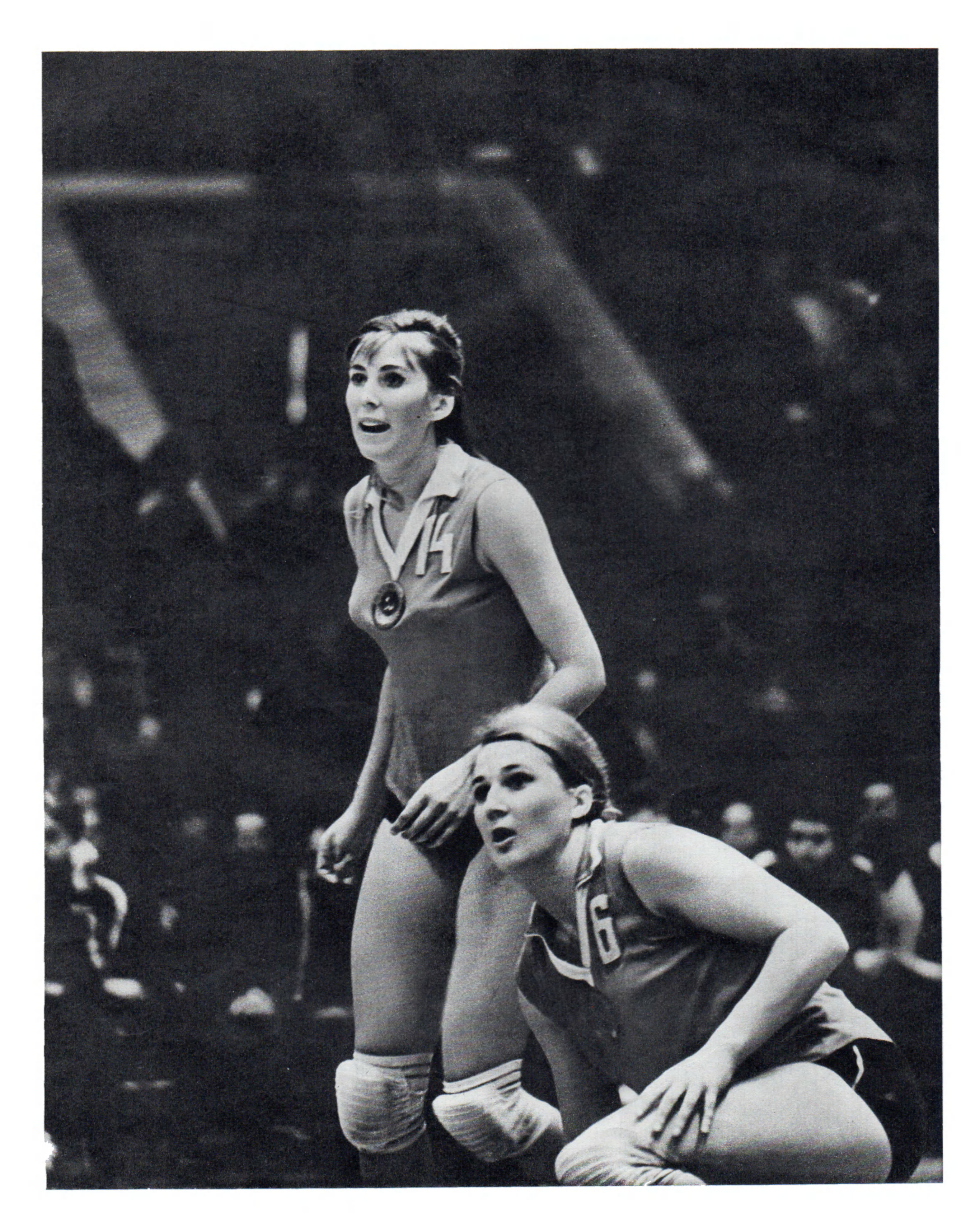
Валерий ШУСТОВ (АПН)
Байкал спокоен



ВЫСТАВОЧНЫЙ СТЕНД

Всеволод
ТАРАСЕВИЧ
(АПН)

Отец



Виктор САКК.
Опасный момент

Я—ФОТОРЕПОРТЕР!

● Половину жизни я отдал фотографии: был оператором фототелеграфа, фотографом, заведующим отделом, редактором, цинкографом, лаборантом, затем снова фотографом.

Некоторое время назад, когда у меня возникла мысль написать эту статью, я дал ей заглавие «В защиту фоторепортера». Но я не думаю более, что эта защита необходима. Поскольку мы с помощью наших глаз регулярно получаем все больше и больше информации о нашем мире, необходимость в фоторепортерах все увеличивается. Фотографии — это наша память о сегодняшнем дне, сохраненная для завтрашнего. И поскольку люди всего мира все более сближаются, потребность в простом универсальном средстве общения становится все настоятельней. Для меня фоторепортаж и есть это средство общения.

В течение многих лет господствовал лозунг «Фоторепортаж — это не искусство», подразумевавший, что другие виды фотографии относятся к искусству. Даже члены Ассоциации фоторепортеров Белого дома в течение последних лет все, как один, молча соглашались с Эдвардом Стейхеном, провозгласившим тоном, исключающим какое-либо сомнение: «Фотография — это не искусство!»

С самого возникновения хроникальной или документальной фотографии репортажная фотография считалась «слишком мимолетной», не заслуживающей широкого обсуждения. Но эта точка зрения, пожалуй, слишком ограничена для нашего бурного времени.

Неужели наши, скажем, ночные снимки не представляют эстетического интереса? Разве это не верно, что полосы света от подфарников, тянущиеся в сторону Арлингтона в дождливый июньский вечер, остаются незабываемой картиной в нашей памяти?

Каждый день в трудовой жизни фоторепортера — это постоянное напряжение из-за необходимости сдавать материал в срок, связанное с возможностью сделать лишь один снимок или даже ни одного. Время и события никого не ждут. Поэтому снимки, которые успевает сделать за 10 секунд репортер, связанный необходимостью быстро переключиться на выполнение другого задания, должны быть информационными и отвечать эстетическим требованиям. Одно из основных правил редакторов: «Если об этом стоит говорить, то стоит сказать одной фотографией».

Обвешанный фотокамерами, с кофром, штативом, блицем идет фоторепортер, как причудливо наряженная новогодняя елка, в поисках одной фотографии, которая даст возможность читателю перенестись в то место, где она была заснята. Для творческого фоторепортера, если он намеревается сделать только один снимок, заранее обдуманный замысел снимка еще больше отягощает задачу. Фотожурналист — в авангарде создания репортажа.

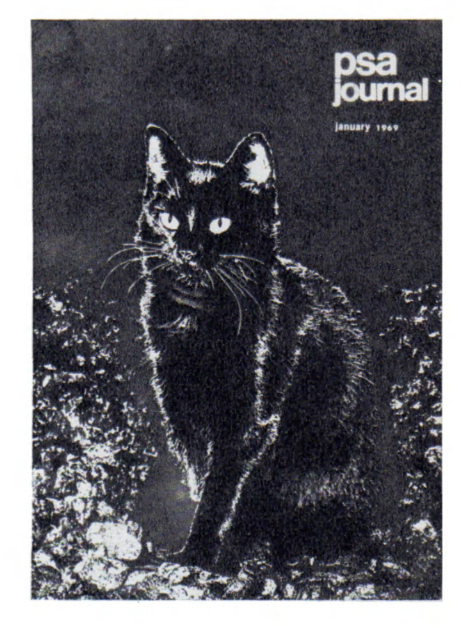
Я человек не робкий, я фотограф. Когда я берусь за работу, то уверен, что успех ее зависит на 90% от удачи и на 10% от умения. Если вы спросите: «Что, разве репортаж не может быть сделан в одной фотографии?» — я бы предпочел ответить в другой раз. Но сейчас пусть одиночные репортажные снимки будут целью, а фотоочерки — хобби.

Единственная причина, побуждающая стать фоторепортером,— любовь к этому делу...

Фил МАК-МУЛЛАН

'Professional Photographer" (США)

ЧЕРНАЯ КОШКА

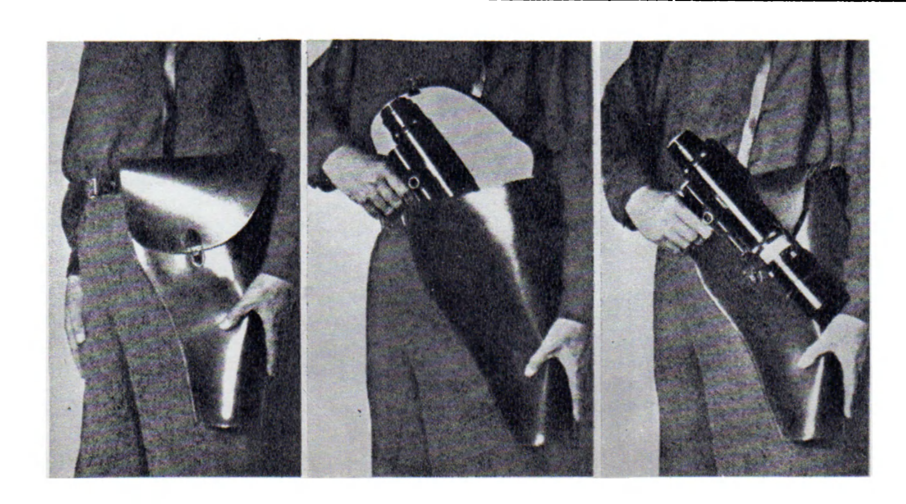


● Эта фотография черной кошки в угольном бункере экспонировалась на 63 выставках в 14 различных странах и получила 25 наград. Причина успеха в том, что получить подобную фотографию довольно-таки трудно. Автор — американский фотограф Роберт С. Харрис говорит, что самым сложным было заставить кошку спокойно позировать перед объективом необходимое количество времени для наводки на резкость и длительного экспонирования. Для этой цели кошку в течение долгого времени кормили только в подвале в угольном бункере, чтобы она привыкла к нему, при съемке сажали ее на мягкую черную подушечку. Чтобы получить отпечаток без полутонов, Харрис использовал контрастную пленку и высоко контрастную фотобумагу.

«Сфотографировать черную кошку в ящике с углем ничего не стоит,— говорит Боб Харрис,— если хорошенько объяснить ей, что от нее требуется».

„ГЛАЗ МУХИ"

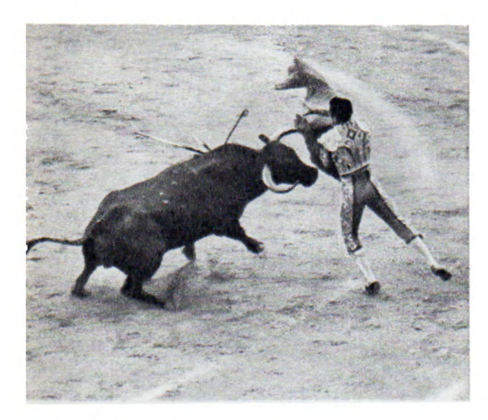
● Мы привыкли слышать термин «рыбий глаз» применительно к сверхширокоугольным объективам. Сейчас появился объектив «глаз мухи», который воспроизводит окружающий мир в виде множества сочлененных мелких изображений. С помощью этого объектива швейцарский фотограф Ренэ Мачлер сфотографировал девушку или, вернее, ее один глаз. Сейчас Мачлер экспериментирует над необычными свойствами «глаза мухи».



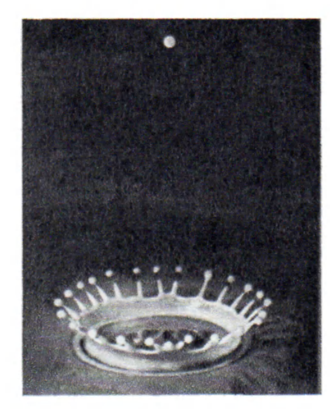
ДЛЯ ФОТООХОТЫ

● Фирма «Новофлекс» выпустила в свет новые телеобъективы с зумом, фиксированные на «пистолетной основе». «Очень удобно для фотоохоты!» — убеждает фирма. И еще одно объявление, на этот раз с политической окраской: «Стреляйте в президентов США только из такого пистолета!»

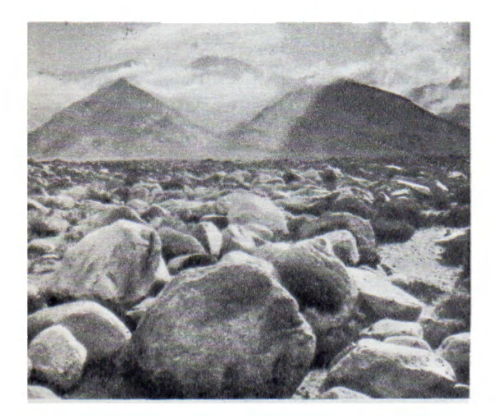
«МОМЕНТ ИСТИНЫ»



М. АЛЬПЕРТ.
Коррида в Барселоне



Г. ЭДЖЕРТОН.
Капля молока



А. АДАМС.
Гора Вильямсон в Калифорнии

М. БАРАНАУСКАС.
Конфликт

А. СУТКУС.
В мастерской отца

Л. РУЙКАС.
Девочка

В. ЛУЦКУС.
Сестры

Р. РАКАУСКАС.
Нежность

Любители корриды — боя быков — особенно ценят то мгновение финала, в котором более чем когда-либо слиты воедино величайшая опасность борьбы и торжество победы. Этот миг, называемый издавна «моментом истины», запечатлен в фотографии Макса Альперта из его серии «Коррида в Барселоне». Смотря на этот снимок, вспоминаешь описание «момента истины» в романе «И восходит солнце» Хемингуэя.

Одно из классических обвинений, которые постоянно слышала фотография от почитателей других искусств, относится к воссозданию времени на снимке. Остановленное время на моментальном снимке, вырванность одного мига из контекста временной непрерывности рассматривались как синоним случайного, а посему и недостоверного взгляда на мир. «Правду говорит художник,— заявлял Роден,— а фотография лжет, ибо в действительности время не останавливается». Писатель А. Доде вторил ему: «Моментальный снимок может дать только ложное изображение. Снимите падающего человека, вам удастся дать один из моментов падения, но не само падение». Эти и подобные им многочисленные обвинения в адрес фотографии зиждятся на одном важном свойстве фотографического творчества. В отличие от остальных видов искусства, где автор произведения воссоздает событие или человеческий характер прежде в своем воображении, а затем лишь переносит его на бумагу или холст, заранее решая, какие моменты, наиболее характерные и выразительные, будут им представлены, а какие — опущены, фотограф творит, если можно так выразиться, непосредственно в присутствии отражаемой им действительности.

Талант фотографа в немалой степени состоит в том, чтобы передать на снимке «момент истины», с наибольшей полнотой и выразительностью воплощающий явление. В быстротечных событиях этот кульминационный момент весьма короток, во всяком случае гораздо короче, чем нам это кажется. В снимке Г. Эджертона он равен одной стотысячной доле секунды. Наш глаз не способен без помощи камеры увидеть красивую корону, возникшую от падения капли молока на блюдце. Впрочем, и в других, гораздо более длительных явлениях, «момент истины» исчисляется долями секунды. В этом легко убедиться, просмотрев кадр за кадром на монтажном столе кинопленку какого-либо эпизода из документального или хроникального фильма. Киноаппарат снимает 24 кадра в секунду и, тем не менее, легко обнаружить, что во многих эпизодах нет одного отдельного кадра, в котором был бы выражен «момент истины»: анализ двух соседних кинокадров нередко показывает, что в первом из них событие еще не достигло своей вершины, а во втором эта вершина уже позади. Для кино это обстоятельство не является пагубным: особенности восприятия, присущие нашему глазу, обеспечивают своего рода заполнения пауз между отдельными кадрами, и увиденное на экране кажется нам нерасчленимым во времени. Мы видим «момент истины» каждого события, даже если он непосредственно не запечатлен на кинопленке.

Другое дело — фотография. В ней, если самый выразительный момент события не запечатлен на снимке, если его можно (или нужно) домысливать,— успех автора в значительной мере обесценивается. Дело тут осложняется еще и потому, что нет никаких устойчивых правил, которые бы помогли фотографу в определении того мгновения, которое воплощает «момент истины» любого явления.

Многое поэтому остается на долю интуиции фотографа, его необъяснимой способности шестым чувством определить мгновение, когда необходимо нажать на спусковую кнопку. Недаром Картье-Брессон утверждает, что «снимок — сочетание взгляда, сердца и разума, возникшее в какой-то единственно важный момент». Какой именно этот важный момент, «момент истины», можно определить лишь в последующем анализе фотографии в сочетании с анализом запечатленного на ней события.

Нередко — и это кажется тем, кто недооценивает значение проблемы времени в фотографии, решающим доказательством их правоты — мы не можем на снимке обнаружить и следов «момента истины». Говоря другими словами, в таких снимках временной фактор не играет никакой роли. Скажем, в «библейских» пейзажах А. Адамса природа нам кажется застывшей навсегда в ее первозданном обличье. Однако внима-

И ИСТИНА МОМЕНТА

Ан. ВАРТАНОВ,
кандидат искусствоведения

тельный анализ такого рода фотографий, например снимка горы Вильямсон в Калифорнии, показывает, что в них проблема временной организации снимка вовсе не снята с повестки дня. Просто она присутствует как некий «ноль» времени, который помогает фотографу выразить наиболее полно свою мысль. «Моментом истины» для гор и лесов, привлекающих внимание Адамса, являются тысячелетия, которые сформировали облик планеты. Автор тщательно избегает на своих снимках чего-либо, что могло бы нести в себе признаки сколько-нибудь определенного времени: в них нет не только человека, но и животных, птиц, которые своим существованием могли бы внести в фотоснимок определенную координату времени.

Корона расплющенной капли молока и недвижные валуны третичной эпохи — два полюса использования времени в фотографии, свидетельствующие о том, что это «останавливающее время» искусство на самом деле весьма неравнодушно к проблеме времени. Мало того, можно с уверенностью говорить, что неподвижная фотография способна регулировать движение времени в своих произведениях, то сжимая его, то растягивая.

На выставке «Интерпрессфото-66» была фотография японского репортера Нагао «Убийство Асанумы», где время оказалось предельно сжатым. Лидер японских социалистов был убит на многотысячном митинге. Убийца с ножом в руках выскочил на сцену и на глазах у всех бросился на Асануму. Тот имел буквально несколько мгновений, чтобы осознать грозящую ему опасность и попытаться предотвратить ее. Как это часто бывает у жертвы, обреченной на гибель, она цепенеет при виде убийцы. Застылость позы Асанумы и нереальность ее чем-то напоминает описание убийства в «Преступлении и наказании» Достоевского. Драма, описанная в романе во времени, в снимке Нагао показана в одном мгновении. Однако в нем читаются предшествующие моменты, в нем есть движение времени.

В работах Альперта и Нагао сконденсированное время призвано выразить драматизм ситуации. В «Конфликте» М. Баранаускаса, при всем драматизме ситуации, ее временное решение носит повествовательный характер. Психологическое состояние молодой пары передано здесь превосходно: мы застали, вероятнее всего, момент между двумя взрывами мимолетной ссоры. Юноша, внешне безмятежно скрестив руки, смотрит на небо. Девушка, отвернувшись от него, находится в напряженном ожидании. Фотограф подробно рассказывает о характерах и обстоятельствах, столкнувших их, но повествование оказывается сознательно незавершенным во времени.

Большой изощренности во владении средствами фотографии требуют снимки, в которых внутренний драматизм ситуации передан в глубоко запрятанном контрасте временного развития темы. В снимках Р. Ракаускаса нередко можно встретить контрапунктическое использование фактора времени. Его широко известный снимок «Руки», например, во временном отношении построен на контрасте уже закончивших движение сильных рук хирурга и продолжающих тянуться слабых рук больного. В других своих работах фотограф развивает излюбленную тему контрастных состояний. В «Нежности», скажем, выделение двух влюбленных из фотографически однозначной толпы людей происходит средствами противопоставления их остальным с помощью движения. Окружающие в толпе люди находятся в полной неподвижности, в то время как двум героям фотографии присущи временные характеристики: их как бы влечет навстречу друг другу. Если у Баранаускаса время было средством повествования, то здесь оно стало орудием авторского комментария.

Еще одну — чисто психологическую — возможность использования времени в фотографии демонстрирует А. Суткус в своих произведениях. У него движение в снимке — это всегда движение человека, однако оно интересует мастера отнюдь не как самоцель. Движение, передающее внутреннее состояние, сосредоточенность человека в самом себе,— вот главная цель трактовки времени у Суткуса. Наиболее последовательно и очевидно это проведено в его знаменитом портрете Ж.-П. Сартра в Ниде. Однако «У порога» и в особенности «В мастерской отца» обнаруживают эти же качества.

У Л. Руйкаса смысловые паузы становятся не мимолетными, преходящими, но, напротив, долгими, основательными. Он пользуется ими так, будто это своего рода «стоп-кадры», какие бывают в кинофильмах. Автор словно специально останавливает для нас реальное течение времени, останавливает для того, чтобы обратить внимание на то или иное важное обстоятельство. Это качество в особенности воплотилось в «Девочке». Фотограф резкой, внезапной остановкой времени призывает нас обратить внимание на серьезный не по годам взгляд девочки.

Тенденция современной фотографии воссоздавать не только внешнее, но и, главным образом, внутреннее движение явственно прослеживается в работах В. Луцкуса. Собственно говоря, это уже не движение в непосредственном смысле слова, а некое «движение». Оно нередко реализуется в полной неподвижности человека («Портрет»). В «Сестрах» Луцкуса три девочки находятся в непосредственной близости друг от друга и, вместе с тем, внутреннее движение каждой из них противоположно движениям двух остальных. Три сестры — и три регистра времени. Одна из сестер, младшая, находится в настоящем времени, другая, средняя, — в прошлом, третья, старшая, — в будущем.

Прослеженные типы решения проблемы времени в фотографии: от непосредственного воплощения бурно протекающего во времени события в снимке М. Альперта до предельно опосредованного у В. Луцкуса,— свидетельствуют о том, что они зависят от немалого числа важных обстоятельств творчества. Первое, самое общее, состоит в том, что фотография сегодня весьма неоднородна по отношению к заключенному в действительности драматизму. Подобно тому, что происходит в литературе, театре, кино, современная фотография идет параллельными, нередко даже противоположными путями к осмыслению жизненных конфликтов. В одном случае это непосредственный показ драматизма, и тут первостепенной задачей фотографа в организации времени на снимке является нахождение самого выразительного мгновения происходящего, фиксация «момента истины».

В другом случае, когда фотография идет (выражаясь терминами, бытующими в других видах искусства) путем бессюжетного творчества, предпочитая лирику драме, снимок не стремится к выражению «момента истины», вернее, эта категория фотографического творчества не выглядит столь бесспорной, как прежде. На первый план выступает скорее истина момента, воплощенного в фотографии, те характеристики в показе времени, которые органически присущи событиям и персонажам, представленным на снимке. Я, признаться, за этим различием и даже противоположностью фототворчества не вижу опасного антагонизма, ибо и та и другая ветвь фотографической разработки вопросов времени направлены на анализ действительности, ее зрительно-воплотимого облика, с точки зрения заложенных в ней выразительных возможностей времени.

Осмысление подвижного, вечно меняющегося мира при помощи неподвижной фотографии, еще не так давно вызывавшее презрительные усмешки представителей «старших» искусств, сегодня продемонстрировало свои важные достоинства. Недаром такое широкое распространение получили сейчас в кино фотокадры. Пофазовое членение непрерывности времени позволяет фотографии глубже проникнуть в природу движения, показать его с разных сторон. Поэтому, как свидетельствует беглый анализ творчества нескольких фотографов, в снимках сколько-нибудь значительного мастера есть своя собственная форма организации времени, излюбленная временная стихия.

В книге Г. Копосова и Л. Шерстенникова «В фокусе — фоторепортер» высказана такая заповедь: «главное в профессии репортера — в нужный момент быть в нужной точке». Думается, что тут справедливо указаны предпосылки овладения фотографом стихией времени, однако для того, чтобы все они были реализованы, недостаточно одного лишь присутствия человека с камерой на месте событий. Для того, чтобы неисчислимое множество моментов, из которых складывается всякое событие, воплотилось в одном-единственном «моменте истины» жизненного явления, чтобы оно было всерьез проанализировано во временном аспекте на снимке,— необходимо недюжинное мастерство фотографа во владении своим искусством.

БЕСЕДЫ ПО ВОПРОСАМ ФОТОЖУРНАЛИСТИКИ

СЪЕМКА ИНДУСТРИАЛЬНОГО ПЕЙЗАЖА

Безусловно, рассказ о героике наших дней, трудовых буднях, ставших для каждого советского человека праздниками,— благодарная первостепенная задача нашей фотожурналистики. Тема рабочего класса включает в себя исследование самых коренных проблем жизни социалистического общества, отражает самые современные идеи.

Фотолетопись дел и побед рабочего класса ведется советскими фотожурналистами с первых дней революции. Мы не можем пожаловаться на невнимание к этой теме: ежедневно в наших газетах на первых полосах — снимки, посвященные ей. Но, мне кажется, назрела необходимость подойти к анализу публикуемых снимков с высокими критериями, в соответствии с духовными и эстетическими запросами нашего читателя и зрителя.

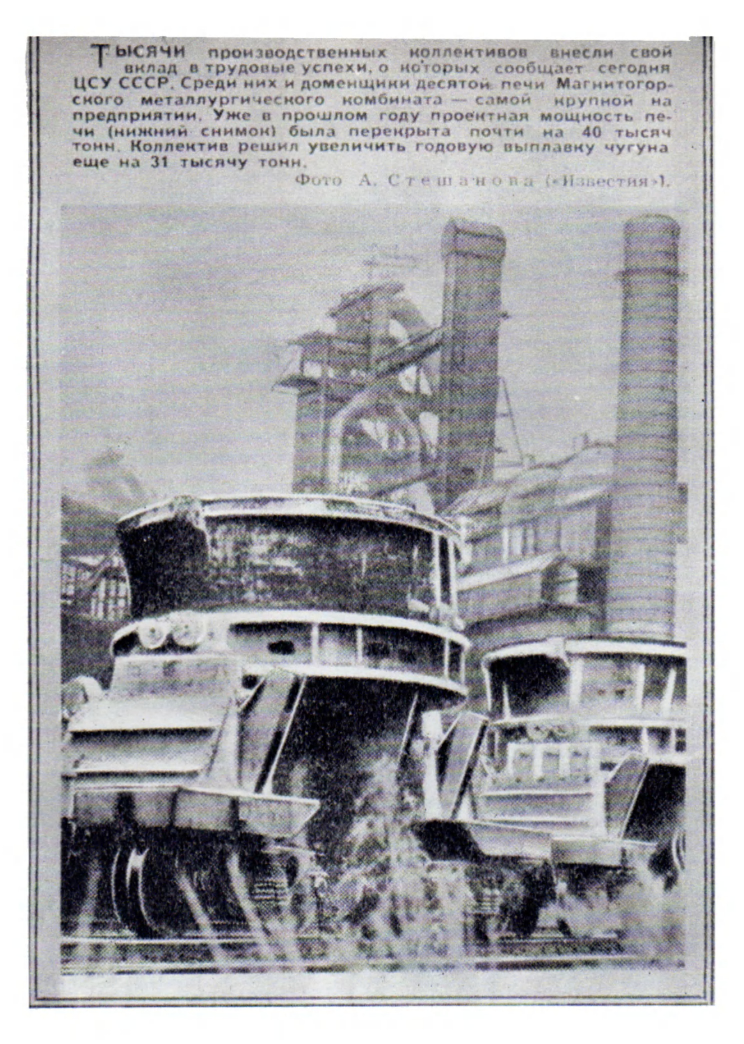
О человеке труда и его взаимоотношениях с коллективом, об огромных преобразованиях, каждодневно происходящих в жизни страны, района, города, завода, газеты и журналы обязаны постоянно, полно и исчерпывающе информировать читателя с помощью как словесных, так и визуальных средств информации.

В связи с тем, что в последние годы такие средства массовой визуальной информации, как документальное кино и телевидение, получают все более широкое распространение, к фотоинформации в прессе мы вправе предъявить новые, повышенные требования. Каждый снимок, публикуемый в газете или журнале, должен не только информировать читателя, но и оказывать определенное эмоциональное воздействие. Следует отметить, что наши журналисты в последние годы успешно работают именно в этом направлении, создав много, очень много подлинно публицистических произведений, посвященных теме рабочего класса, которые не только воспроизводились на страницах периодических изданий, но и украшали стенды различных фотовыставок и получали почетные награды не только в нашей стране, но и за рубежом.

Достаточно вспомнить такие получившие широкое признание работы, как «Высокое напряжение» и «Люди большой химии» Б. Градова, «Нефть Сибири» А. Птицына, «Энергетика страны», «Монтажники» А. Горячева, «Бурильщик» В. Ибадова, «Братская ГЭС» Ю. Багрянского, «Днепрогэс» А. Красовского и другие, чтобы доказать эту мысль.

Работы наших фотожурналистов, посвященные рабочему классу, проникнуты, как правило, большой любовью, уважением к человеку, его труду. Но все же нет-нет да мелькнет где-нибудь в газете или журнале фотография, к которой применимы только такие определения, как серость, штамп, шаблон и тому подобные. Значит, необходимо вести речь о принципах достижения наибольшей действенности фотографии в прессе, о формах связи фотожурналиста с жизнью.

Репортер, который хочет рассказать о жизни завода, новостройки, о производстве, должен постоянно следить за всеми процессами, изменениями в жизни страны, быть в курсе новостей общественной жизни, технического прогресса. В противном случае невозможно обнаружить природу наблюдаемых фактов, взаимосвязь частного и общего, дать верное идеологическое толкование явлений. Далее — фотожурналисту необходимо всегда иметь собственную ясную концепцию снимаемых событий — в противном случае снимок выйдет безликим и фальшивым.



Тысячи производственных коллективов внесли свой вклад в трудовые успехи, о которых сообщает сегодня ЦСУ СССР. Среди них и доменщики десятой печи Магнитогорского металлургического комбината — самой крупной на предприятии. Уже в прошлом году проектная мощность печи (нижний снимок) была перекрыта почти на 40 тысяч тонн. Коллектив решил увеличить годовую выплавку чугуна еще на 31 тысячу тонн.

Фото А. Стешанова («Известия»).

Приступая к работе над производственной темой, фотожурналист вправе обратиться к любым фотографическим жанрам — пейзажу, портрету, жанровой фотографии. Большой силой публицистического воздействия обладают фотоочерки, посвященные человеку и его труду. Всегда интересен опыт сочетания двух контрастных фотографий. Вот пример, взятый нами из одного номера «Правды»,— два фото А. Хрупова. Левый снимок — индустриальный пейзаж плакатного плана, правый — живая жанровая сценка; монтажники обсуждают итоги очередного трудового дня. Этот кадр представляется особенно удачным — автору удалось передать атмосферу события, характеры людей, непринужденную, непосредственную обстановку дружеской беседы. Несомненны и фотографические достоинства снимка — свободная, «разомкнутая» композиция. Кстати, мы беремся утверждать, что данный пример не случаен — жанровый производственный снимок приобретает все более широкое распространение в нашей прессе. Еще пример — фото А. Саакова из «Комсомольской правды» — комсомолка-аппаратчица К. Ломидзе. Что привлекает нас в этой фотографии? Ярко выраженный характер — в первую очередь. Затем — интересное композиционное построение. Снимок, очевидно, привлечет внимание читателя и, надеемся, понравится ему.

А вот опубликованный рядом другой снимок того же автора, сделанный на строительстве второй очереди азотнотукового завода Руставского химического комбината, может вызвать у нас некоторые возражения. Прежде всего — с точки зрения композиционной. Слишком «сильный» ракурс, по мнению автора, должен был подчеркнуть мощь, размах строительной панорамы. Но в данной кадрировке, лишенной пространства, перспективы, снимок воспринимается как несколько хаотичное нагромождение деталей — и не более.

Теперь мы вплотную подошли к одному из наиболее часто встречаемых на практике жанров — индустриальному пейзажу. Какие особенности возникают здесь при съемке?

Залог успеха — нахождение благоприятной точки съемки. Репортер должен предварительно побродить по заводу или стройке, детально ознакомиться с местом, и лишь затем приступать к съемке. Особо важным фактором при съемке индустриального пейзажа является освещение. Трубы заводов, панорамы строек отлично смотрятся при ясной солнечной погоде. Удачным фоном является облачное небо. При съемке общего вида наводку на резкость следует производить на

ПРАВДА

Орган Центрального Комитета КПСС

№ 205 (18618) ● Четверг, 24 июля 1969 г. ● Цена 3 коп.

ДЕНЬ ПУСКА

На строительстве второго Березниковского калийного комбината отлично трудятся десятки коллективов. Среди них хорошо известны комсомольско-молодежные бригады А. Старшинова, М. Бобылевой, А. Торновского. Они из месяца в месяц перевыполняют установленные задания при отличном качестве работ. Недалек день, когда строители сдадут в эксплуатацию первую очередь предприятия. **На снимках:** справа — сооружается фабрика флотации; внизу — монтажники обсуждают итоги очередного трудового дня.

Фото А. Хрупова.

бесконечность при среднем отверстии диафрагмы — глубина резкости при этом будет вполне приемлемой.

При съемке индустриального пейзажа важно уделять достаточное внимание деталям, помещаемым на переднем плане. Как правило, деталь призвана акцентировать внимание зрителя на самом важном, типическом, как, например, это сделано на снимке А. Стешанова, помещенном в «Известиях». С технической точки зрения такая съемка представляется более трудной, чем съемка общего плана, так как попавшая в поле зрения объектива деталь может оказаться нерезкой, и необходимо определить, при какой именно диафрагме будет достигнута необходимая глубина резкости.

На страницах наших иллюстрированных изданий публикуется много индустриальных пейзажей, снятых ночью, — панорамы огней больших строек, металлургические заводы во время плавки стали и т. д. Ночная съемка требует высокочувствительной пленки, и тем не менее почти во всех случаях необходимо работать со штативом. Эффектным бывает так называемое «двойное освещение». Первая экспозиция производится в сумерках, когда еще не все небо потемнело, и контуры достаточно четко выделяются на нем. Затем, когда наступает темнота, используется второе освещение — зажженные огни.

Один из часто встречающихся видов съемки индустриального пейзажа — съемка панорамы. Две или больше съемок частей одного обширного объекта показывают, например, размах гигантской стройки. Панорама может быть горизонтальной или вертикальной (вертикальная — заводские трубы, установки, строительство жилых домов). Для панорамных снимков нужно также пользоваться штативом с панорамной головкой, так как при съемке каждой части панорамы камеру нужно поворачивать без перекосов. При фотографировании же с рук без достаточного опыта это невозможно, так как камера может быть сдвинута вверх, вниз или в сторону и тогда отдельные части снимка не совпадут по горизонтали или вертикали. По краям каждого кадра панорамы необходимо иметь резерв изображения, чтобы при монтаже можно было точнее подогнать их друг к другу.

Следующий за индустриальным пейзажем распространенный жанр — производственный портрет. Каковы особенности его съемки? Об этом мы поведем речь в дальнейших номерах.

М. БУГАЕВА

(Продолжение следует)

Фото А. СТЕШАНОВА (из газеты «Известия»)

Фото А. ХРУПОВА (из газеты «Правда»)

Фото А. СААКОВА (из газеты «Комсомольская правда»)

Орган Центрального Комитета ВЛКСМ

Близко к завершению строительство второй очереди азотнотукового завода Руставского химического комбината (верхний снимок). И большой вклад в это важное дело вносит молодежь. Отлично трудятся юноши и девушки на уже действующих производствах капролактама и минеральных удобрений. Почти половина химиков — молодежь. На нижнем снимке вы видите комсомолку аппаратчицу цеха сульфата аммония Кетино ЛОМИДЗЕ.

Фото нашего читателя А. СААКОВА

СООБЩЕНИЕ ТАСС

Запущен спутник связи «Молния-1»

22 июля 1969 года в Советском Союзе осуществлен запуск очередного спутника связи «Молния-1».

Спутник связи «Молния-1» предназначен для обеспечения эксплуатации системы дальней телефонно-телеграфной радиосвязи, а также передачи программ Центрального телевидения СССР на пункты сети «Орбита», расположенные в районах Крайнего Севера, Сибири, Дальнего Востока и Средней Азии.

Спутник выведен на высокоэллиптическую орбиту с апогеем 39 540 километров в Северном полушарии и перигеем 520 километров в Южном полушарии.

Период обращения спутника — 11 часов 51 минута, наклонение орбиты — 64,9 градуса.

На борту спутника, кроме аппаратуры для передач программ телевидения и осуществления дальней многоканальной радиосвязи, установлена аппаратура командно-измерительного комплекса, а также системы ориентации, коррекции орбиты и энергопитания спутника.

По полученным данным, аппаратура, установленная на борту спутника связи, функционирует нормально.

Сеансы связи через спутник «Молния-1» будут проводиться в соответствии с намеченной программой.

Рабочий человек

Утро

Валентина Николаевна Зеленова скромно оценивает свои творческие успехи. Во всяком случае, как она утверждает, сила ее любви к фотоискусству значительно превышает достоинства ее собственных произведений.

С этого и начался разговор в редакции, куда молодой инженер-технолог фотолюбитель Валентина Зеленова принесла несколько своих фотографий.

Снимки были различны по сюжету, но что-то с неожиданной настойчивостью объединяло их в один цикл. Это «что-то» было своеобразной авторской манерой, угадывался вкус, чувство формы.

— *Вы любите живопись?*

— Конечно. Даже училась в городской художественной школе. Занималась рисунком, акварелью, но на выставках самое большое впечатление на меня производила графика, особенно работы Фаворского.

— *Тогда многое понятно...*

— Да, именно графика и привела к фотографии, причем только и исключительно к черно-белой.

— *Увлечение графикой не прошло бесследно?*

— Разумеется. В институтские годы почти все время занималась фо-

тографикой в самых различных жанрах. Но постепенно начала понимать, что фотоискусство должно, обязано говорить со зрителем по-другому, по-своему. А пристрастие к темной тональности, графичности изображения, как видите, осталось.

— *Какие из работ последнего времени вы, как автор, считаете наиболее удачными?*

— Думаю, что «Мост»... хотя главной темой для меня был и остается человек, его портретная характеристика, его душевный, эмоциональный настрой. Но это, видимо, всегда для фотографа останется самым важным и самым главным. Человек неисчерпаем, равно как и тема человека в любом из искусств.

— *Вам уже доводилось видеть свои работы на выставочных стендах?*

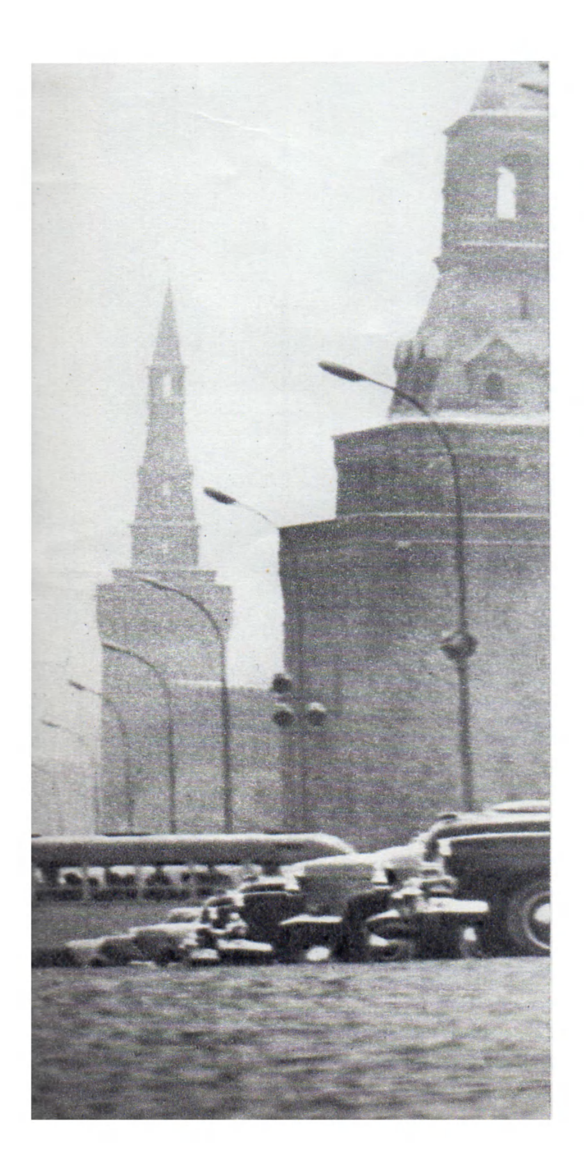
— Да, на стендах фотоклуба «Новатор». Кстати, члены клуба и в первую очередь Александр Владимирович Хлебников очень помогли мне дельными советами и дружеской критикой.

— *Ваши планы на будущее?*

— Снимать как можно больше и по-своему. Каждый любитель и профессионал, мне кажется, должен прежде всего выработать свой почерк. Я знаю, что это очень трудно...

Вел интервью Г. МИХАЙЛОВ

Мост



ИНТЕРВЬЮ С АВТОРОМ

СВОЙ ПОЧЕРК

Фото Валентины ЗЕЛЕНОВОЙ

Чайки на Сахалинских утесах

ПО «ОСТРОВУ СОКРОВИЩ»

Фото и текст Николая ЧЕРНЫША, соб. корр. АПН

Говорят, первое впечатление — самое яркое. Окончательно уверовал в это, когда поехал в свою первую командировку от областной газеты «Советский Сахалин». Путь мой лежал на север острова. Я шел, как мне казалось, неизведанными местами, хотя и сознавал, что и до меня здесь были фотокорреспонденты. Мне так хотелось чувствовать себя первооткрывателем! Тем более, было что открывать.

Дорога приводила меня то на лесные деляны к лесорубам, то в стойбище оленеводов, то к рыбакам на льду залива Чайво, то к нефтеразведчикам Нижнего Вала.

Сам я сибиряк, хорошо знаю своих земляков — людей суровых с виду, но добрых и отзывчивых душой. Подстать им оказались и сахалинцы — народ мужественный, который не запугаешь затяжной пургой, хлестким ветром с Великого океана, трескучим морозом. Вот этих людей я и старался снимать так, чтобы рассказать об их мужественной красоте.

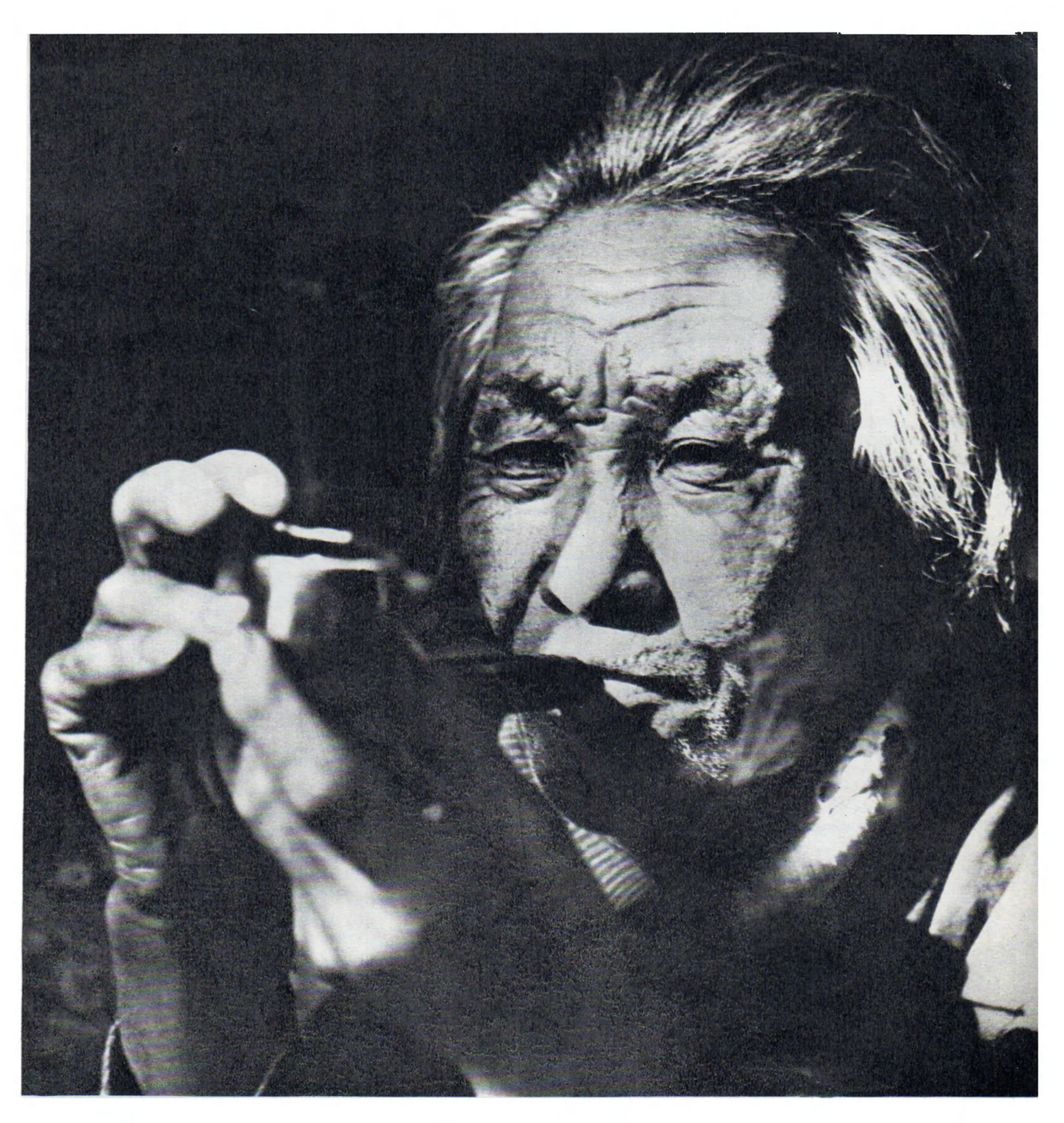
Иногда снимки не получались: от морозов не срабатывал затвор, колючие снежные заряды забивали объектив. Но огорчало не это. Трудно было простить себе, если не находил тех моментов, которые бы наиболее полно отвечали замыслу, помогли бы раскрыть характер. Снимал снова и снова...

Постепенно фототека пополнялась материалами о нефтяниках, охотниках, рыбаках, лесорубах, энергостроителях Южно-Сахалинской ГРЭС, шахтерах Лермонтовского угольного разреза, бумажниках. Хотелось показать новую жизнь народностей Севера. Не было случая, чтобы возвращался «с пустыми руками» из рыболовецкого колхоза-миллионера «Дружба», где трудятся орочи, нивхи, эвены...

Бывая в командировках, не упускал возможности рассказать об экзотике этого чудного края. Сахалин недаром называют «островом сокровищ». Но его жемчужина — остров Тюлений в заливе Терпения. Он проглядывается из конца в конец невооруженным глазом, но «жителей» на нем — счету нет. Это морские котики, кайры и чайки. На Тюленьем пришлось побывать не раз, чтобы наконец получить добротные кадры: остров часто закрыт туманом.

Иногда внимание задерживало простое дерево, причудливо разметавшее ветви под упругим ветром, гряды сопок — в удивительно ярком и пестром осеннем наряде или под снеговыми шапками, олени, стремительно убегающие в таежную глухомань. В таких случаях выручал телеобъектив.

Я уже четыре года на Сахалине. Но работы впереди — непочатый край. Зовут, ждут в гости мои старые знакомые. И я уверен — впереди еще много интересных встреч и открытий.



После бурана

МАСТЕРА XIX ВЕКА

Скажем сразу: здесь пойдет речь о мастерах фотографии XIX века, работавших на Западе — во Франции, Англии и Америке. О русских выдающихся фотомастерах этого времени мы уже говорили в предыдущих очерках и вернемся к ним в будущем.

Вторая половина XIX века и особенно 70—80-е годы были урожайными в области фотографии. Появляется целая плеяда выдающихся мастеров, которые, несмотря на технические ограничения, несовершенство фотоаппаратуры, развивают два основных направления фотографии — художественную и репортажную.

«Великим сотрудничеством» называли современники совместную работу двух шотландцев из Эдинбурга — художника Октавиуса Хилла и химика и фотографа Роберта Адамсона. К сожалению, это была недолгая совместная работа — всего 5 лет (Адамсон умер в возрасте 27 лет — в 1848 году). Но за короткое пятилетие Хилл и Адамсон сделали 1500 снимков, среди них — несколько лучших портретов в истории фотографии. Эти портреты они делали во время работы Хилла над большим живописным полотном — группы выдающихся деятелей современной им Англии. Кстати сказать, в центре этой группы Хилл изобразил и себя вместе с Адамсоном (см. иллюстрацию).

В то же время мир узнает и о других крупнейших фотографах мира, работавших в разных странах.

В Нью-Йорке появляется Эдвард Энтони, во Франции — «титан фотографии» — Надар, в Англии — Джулия Маргарет Камерон и снова в Америке — Мэтью Бреди.

Надар (1820—1910) — псевдоним журналиста и беллетриста, изобретателя и аэронавта Гаспара Феликса Турнашона. Это был энтузиаст, мечтатель и неутомимый труженик. Надар дружил со многими великими художниками и писателями современной ему Франции. Друг Жюля Верна, он подсказал писателю сюжет «Полета на Луну», в котором автор даже вывел фотографа в качестве одного из персонажей романа — Ардана, члена Пушечного клуба. Надар любил жанр портрета, но очень много занимался и опытами фотографирования с воздуха. Именно он сделал первые снимки Парижа с воздушного шара, которые обошли издания и фотографические выставки многих стран (одну из работ Надара — вид Парижа с высоты птичьего полета — мы воспроизводим на этих страницах). Его увлечение фотографированием из корзины воздушного шара явилось предметом шуток парижских карикатуристов и, в частности, знаменитого Оноре Домье. Но Надар не боялся насмешек и продолжал увлеченно работать, вызывая все большее уважение к себе и к фотографии в целом. Тот же Оноре Домье вскоре стал другом Надара, и Надар создал прекрасный портрет великого насмешника. В его студии на Бульваре Капуцинов фотографировались Россини, Доре, Делакруа, Милль, Бодлер, Жорж Санд, Дюма, Ламартин и многие другие. Именно здесь, в студии Надара, открылась в 1874 году историческая первая выставка французских импрессионистов.

Заметное место в истории фотографии занимает имя талантливой англичанки Джулии Маргарет Камерон (1815—1879 г.). Это была выдающаяся портретистка своего времени. Ее страсть к созданию галереи портретов великих людей современности называли «head hunting» — «охотой за головами». Нам не известно ни одной ее пейзажной работы, но зато лицо времени, или, вернее, лица ее современников, запечатлены ею с великолепным мастерством. Камерон для достижения большей выразительности портрета часто снимала «не в фокусе», что вначале вызывало нарекания со стороны критики, а впоследствии стало модой. Нынешние критики говорят о «поэтичности манеры английской художницы светописи» (С. Морозов «Искусство видеть»).

В конце XIX века получает развитие фоторепортаж. Как и в России, на Западе им начинают заниматься профессиональные фотожурналисты, которые снимают «жизнь, как она есть», появляются со своими камерами в самых «горячих» точках, на фронтах гражданских, колониальных и межгосударственных войн.

Здесь хочется назвать два имени — англичанина Роджера Фентона и американца Мэтью Бреди.

Роджер Фентон путешествовал по миру, когда началась Крымская война. Его прикомандировывают к штабу французских войск, и в 1854—55 годах он много снимает в Крыму.

Большое наследие документальных свидетельств Гражданской войны Севера и Юга в Америке оставил американец Мэтью Бреди, который имел большую группу фоторепортеров в своем «штате». Это, по выражению С. А. Морозова, была «серьезно поставленная полевая фотография». Высоко ценили Бреди и его современники. Президент Линкольн говорил, что «мои портреты, сделанные Бреди, помогли мне стать президентом». Современный автор книг по фотографии Питер Поллак называет Бреди «историком с фотоаппаратом», утверждая, что «Бреди за 50 лет своей работы снял все события и важных людей Америки».

К XX веку фотографию уже признают как искусство, не представляют жизнь без фотографии, как средства информации и исторического свидетельства.

Окрепшая и развивающаяся фотография уверенно вступает в наш XX век.

К. АЛЕШИН

(Продолжение следует)

«Надар поднимает фотографию на уровень высокого искусства». Карикатура Оноре Домье.

●

НАДАР. Париж с воздушного шара

●

О. ХИЛЛ. Фрагмент живописной картины с изображением «великой двойни фотографии» — Хилла (с блокнотом) и Адамсона (с фотокамерой)

Мэтью Бреди (около 1863 г.)

●

Джулия Маргарет Камерон (1870 г.). Снято сыном выдающейся портретистки

ИЗ ИСТОРИИ ФОТОГРАФИИ 1839—1969 гг.

Читатель — редакция —

Уважаемая редакция!

Часто говорят: «Этот снимок только для семейного альбома», желая подчеркнуть, что фотография плоха и не представляет общественного интереса.

Мне кажется, что и семейные снимки могут стать интересными не только для близких родственников.

Позвольте рассказать о своем опыте.

В процессе съемок у меня возникла мысль понаблюдать за малышом и попытаться дать ряд фотографий о том, как ребенок начинает познавать жизнь.

И хотя ребенок не очень обращает внимание на фотографа, все же из предосторожности к камере «Зенит-3м» я подобрал объективы с фокусным расстоянием 133 мм («Таир-11») и даже 300 мм («Таир-3»).

Нельзя не отметить, что родственникам, особенно родителям, снимающим своего ребенка, объективный отбор снимков сделать нелегко — желательна помощь других лиц.

Б. Бояринский, член Ленинградского фотоклуба ВДК

Ред.: Уважаемый Борис Александрович!

На наш взгляд, Ваше письмо будет интересно и поучительно для многих фотолюбителей, увлекающихся съемкой детей. Ваши снимки хорошо дополняют сказанное.

●

Пишет вам постоянный читатель и фотолюбитель. Обращаюсь к Вам с просьбой: помогите, пожалуйста, преодолеть трудность, с которой не могу справиться уже несколько лет: в одном и том же проявителе снимок может получиться чистый на одном сорте бумаги и совершенно грязный на другой фотобумаге. Посылаю Вам такие «грязные» снимки.

Сообщите, пожалуйста, каким образом можно предотвратить такие загрязненные снимки? Отчего это происходит?

Е. Александров, г. Нарва, Эстонская ССР.

Ред.: Уважаемый Евгений Павлович!

«Грязь» на отпечатке — это так называемая фрикционная вуаль, которая получается от механического воздействия (сильного нажима при упаковке или хранении, трения листа о лист и т. д.).

Удалить вуаль можно ослабителем Фармера. Возьмите ватку, смоченную ослабителем, и протрите отпечаток, потом промойте его.

●

Дорогая редакция! На страницах вашего журнала «Советское фото» можно часто встретить фамилию «первооткрывателя» фотографии — Луи Жака Манде Дагерра. В общем, только и звучит Дагерр, Дагерр, дагерротипы! Где же справедливость, где же имя настоящего первооткрывателя — француза Жозефа Нисефора Ньепса?

В. Сычов, фотокорреспондент газеты «Огни Сулака» (Дагестан)

Ред.: Мы понимаем Ваше удивление, но, видно, Вам еще не попали

Фото Б. Бояринского

номера нашего журнала 3 и 4 за 1969 г. Там, в очерках по истории фотографии, истина восстановлена.

●

Высылаю Вам копию письма, отправленного мною директору Давыдовской фабрики игрушек (ст. Завидово, Калининской обл.), которая изготовляет термометры для фоторабот.

С. Смородина, г. Свердловск

Отрывок из копии письма:

«Товарищ директор! Приобретенные мною в декабре 1968 г. два термометра Вашего производства испортили мне немало нервов и кинофотоматериалов! Непонятно, каковы техусловия Вашего ГОСТа 9177-59 (арт. 110-098-120) на термометры, если оба купленные мною термометра показывают разную и причем в обоих случаях неправильную температуру.

Вы понимаете, что термометр для фоторабот, выпущенный Вашей фабрикой игрушек,— не игрушка, а точный измерительный прибор?!

Ред.: Товарищ директор фабрики игрушек! Стоит ли доводить дело до точки кипения?..

Нигде не могу отремонтировать фотоаппарат «Старт». Камера хорошая, а пользоваться ею нельзя. Начальник ОТК Красногорского механического завода сообщил мне, что запасных деталей для «Старта» нет. Посоветуйте, как мне быть?

П. Левочкин, (г. Торжок, Калининская обл.)

Ред.: Многие владельцы фотоаппаратов, снятых с производства, обращаются к нам с аналогичным вопросом. По нашей просьбе такие письма были рассмотрены в организации, которой подчиняются предприятия, выпускающие фотокамеры. Нам сообщили, что заводам дано указание поставлять запасные детали в ремонтные мастерские Министерств бытового обслуживания населения.

Фото Э. Курич

Я как-то посылала вам свои работы, но они были очень слабы.

Все это время я занималась фотографией, больше всего я люблю снимать портреты. Теперь я убедилась, как это трудно, но трудности меня не пугают. Беда в том, что в одиночку учиться очень трудно. Осенью у нас в Целинограде был организован фотоклуб при облпрофсоже. Было много желающих, записались многие профессионалы: фотографы, фотокорреспонденты. Были и такие любители, как я.

Поначалу взялись горячо. Было очень интересно, но потом все постепенно остыли, стали пропускать занятия, а вскоре совсем перестали приходить. Недавно позвонил мне наш председатель и сказал, что клуб совсем распался. Вот так кончил свое существование фотоклуб в Целинограде, а планы были большие, но так и остались неосуществленными.

Посылая несколько своих работ, я совсем не хочу добиваться известности, до этого мне еще далеко, просто хочется знать результат своей работы.

А может все время потеряно зря?

С приветом

Эльвира Курич, г. Целиноград

Ред.: Дорогая Эльвира! Конечно, плохо, что фотоклуба уже нет. Но его можно создать вновь, работайте, добивайтесь. Если нужно, редакция поможет. Ведь Вы же сами говорите, что трудности Вас не пугают.

Что касается Ваших фотографий, то, прямо скажем,— время не потеряно зря! Вам удалось сделать удачный портрет.

Желаем преодолеть все трудности!

Посоветуйте, чем обработать пленку ЦО-2 после проявления в черно-белом проявителе и закрепленную гипосульфитом натрия, чтобы можно было делать отпечатки?

С приветом

И. Доберчук, г. Пермь

Ред.: Уважаемый тов. Доберчук!

Осторожно обработайте негатив сильно разбавленным ослабителем Фармера. Вы получите черно-белый негатив, пригодный для печати.

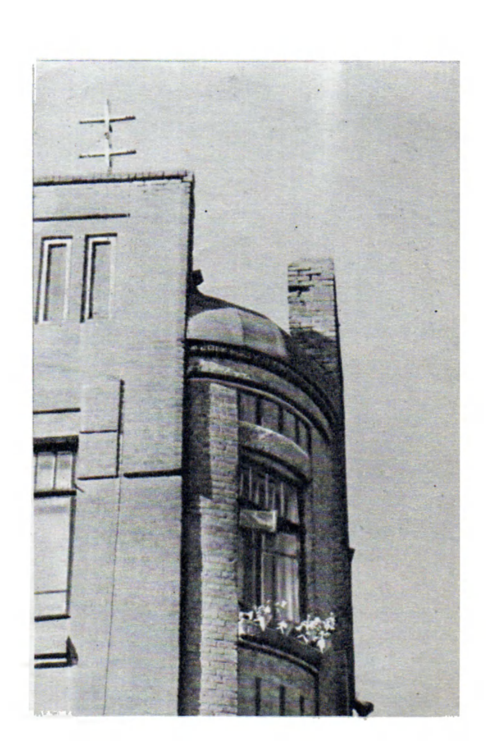
●

В этом снимке есть нечто от импрессионизма. Игра света, подчеркивающая причудливость форм старого здания, особая простота, лаконизм композиции создают едва уловимый эмоциональный настрой, едва уловимое ощущение задумчивости.

Г. Ю., фотолюбитель

Ред.: Увы, не уловили ни настроя, ни ощущения. Очень много значит в искусстве это «едва», особенно если «есть нечто от импрессионизма».

Аннотации к снимкам важны, но это, поверьте, еще не все. Теперь предстоит: научиться хорошо снимать, почитать кое-что о композиции, ракурсах, кадрировке и... об импрессионизме.



О ПОЗИТИВНОМ ПРОЦЕССЕ

(КОНТРАСТ И ТОНАЛЬНОСТЬ)

Многие фотографы утверждают, что пятьдесят процентов успеха снимка зависит от позитивного процесса. С этим, по-видимому, можно согласиться, ибо позитивный процесс чрезвычайно многогранен. Один и тот же сюжет может быть выполнен в совершенно разных вариантах.

На первых порах фотолюбитель не в состоянии овладеть всеми изобразительными средствами фотопечати. В данной статье мы ограничимся рассмотрением лишь одного вопроса — выбора тональности снимка, степени его контрастности в зависимости от характера того или иного сюжета.

В большинстве случаев к снимкам предъявляется одно требование — хорошая, сочная печать, нормальный контраст и проработка деталей в светлых и темных местах. Качественная печать в позитивном процессе складывается из трех моментов. Это правильный подбор фотобумаги (по контрасту), точная выдержка при экспозиции под увеличителем и нужное (точное) время проявления отпечатка, при котором недопустимо как недопроявление, так и перепроявление. Эти элементарные приемы известны многим и не требуют подробного описания и расшифровки. Однако напомним, что получение хорошего отпечатка зависит прежде всего от качества негатива, который должен иметь необходимые параметры: быть среднеплотным, нормальным по контрасту, а также с достаточным количеством видимых глазом деталей в его светлых и темных местах, что, в свою очередь, зависит от сочетания точности экспозиции при съемке со временем проявления *.

С нормально экспонированного и проявленного негатива, в зависимости от техники печати, можно получить совершенно различные в изобразительном отношении снимки. Фотолюбитель, выбрав тот или иной заслуживающий внимания негатив, должен сделать пробный отпечаток. Внимательно рассматривая снимок, надо постараться представить его в разных по тональности вариантах печати — в светлой, средней или темной гамме, и по контрасту — мягким, нормальным или контрастным. Выбор того или иного варианта печати и определит судьбу снимка.

Теперь обратимся к конкретным примерам. Снимок «Голуби» был сделан в марте в 10 часов утра в пасмурную погоду (аппарат «Зенит-С», объектив И-50, диафрагма 8; пленка 130 ед.; выдержка 1/100, пленка проявлена в проявителе Д-23 в течение 20 *мин* при 20° С). Негатив получился среднеконтрастным и среднеплотным, однако дерево и голуби на переднем плане вышли почти силуэтными, без проработки деталей, так как они были сняты на сравнительно светлом фоне неба, а экспозиция (1/100 *сек*) соответствовала проработке деталей только дальних планов. В первом варианте печати (пробный отпечаток) снимок выглядел, как показано на фото 1. Тусклый серый фон придавал отпечатку вялость, снижал выразительность. В то же время почти полная силуэтность переднего плана подсказывала графическое решение сюжета. Первый снимок печатался на бумаге «Унибром» № 3, а второй — на № 5 (более контрастном). В результате получилось четкое, черное изображение на чистом белом фоне. На фото 3 автор попробовал убрать темные пятна силуэтов домов, так как, по его мнению, они перегружали композицию снимка, мешали сосредоточить внимание на главном объекте. Это удалось сделать простым способом: во время экспозиции под увеличителем эти пятна прикрывались куском картона. После того как отпечаток был проявлен, закреплен и промыт, оставшиеся ненужные на отпечатке пятна были удалены с помощью тампона ваты, смоченного раствором фармеровского ослабителя. Разумеется, что после этой операции снимок снова подвергался промывке. В результате применения несложных технических приемов окончательный вариант стал качественно отличаться от первоначального, он получил чисто графическое решение.

Посмотрим теперь, как делалась панорама «Столичные огни». Напомним, что ночная съемка имеет свои специфические особенности. Самым удобным временем для съемки следует считать так называемые «режимные часы» — время, когда еще не совсем стемнело, но уже зажглись огни. Тогда-то и был сделан этот снимок. (Аппарат «Салют»; объектив «Индустар-26»; диафрагма 8; пленка 250 ед.; выдержка 1/10; пленка

* См. «Советское фото» № 9 и 10 за 1968 г. «Школа фотографического мастерства», ст. Е. Иофиса «Негатив и его градация» и М. Маркова «От негатива — к отпечатку».

В. БЛАГОВ
Голуби

Фото 1

Фото 2

Фото 3

проявлена в стадартном проявителе в течение 9 *мин* при 20°С). Такое время удобно для съемки потому, что при правильной экспозиции и проявке на негативе можно получить достаточно хорошую проработку деталей, как в светлых, так и в темных местах. (Съемка в более позднее время приводит к повышенному контрасту изображения, на снимке получается почти сплошной темный фон и яркие белые пятна огней.) Негатив получился хорошего качества, но различные варианты печати привели к неодинаковым результатам. В одном случае (фото 4) при экспозиции в 6 *сек* на снимке отсутствует ощущение ночи, хотя на улицах горят огни. Понятно, что такой вариант печати неудачен. Соответствующее увеличение экспозиции примерно вдвое дало верное представление о ночном городе (фото 5). Чтобы нагляднее убедиться в значении выбора правильной тональности и точной выдержки при печати, посмотрите на следующий снимок с того же негатива (фото 6). В нем «потонули» в черноте почти все основные детали сюжета, что обеднило снимок, сделало его неинтересным, «нечитабельным» (все отпечатки в данном случае были сделаны на бумаге «Унибром» № 3).

Еще один, более сложный, более тонкий способ печати, при котором снимок выглядит эффектнее, если он выполнен в светлой тональности. Фотография «Март» была сделана в пасмурный день в 16 *час* (аппарат «Киев-4», объектив «Юпитер-8», диафрагма 5,6; пленка 250 ед.; выдержка 1/100 *сек*, пленка проявлена в проявителе Д-76 в течение 12 *мин*, при 20° С). Пробный вариант выглядел таким, как показано на фото 7. Мягкое рассеянное освещение и точная экспозиция создали хорошие условия для выявления мельчайших деталей и подробностей, но в целом фотография именно из-за своей монотонной серой гаммы оказалась невыразительной. Возникло естественное желание поднять контраст, и новый отпечаток был сделан не на № 3, как в первом случае, а на № 5 (фото 8). Но от этого снимок не выиграл.

Поиски вариантов печати продолжались. Пришлось снова вернуться к нормальной бумаге, но печатать уже не в полную силу, а с небольшой недодержкой, прикрыв задний план во время печати и проявляя в проявителе. вчетверо разбавленном водой. Такой проявитель работает мягче и медленее, поэтому не так резко выявляет детали, рисунок при этом получается более мягким, прозрачным, что в данном случае соответствует характеру сюжета (фото 9). Этот вариант печати оказался более удачным.

Мы коснулись лишь некоторых приемов позитивной печати с тем, чтобы показать фотолюбителям, что в каждом отдельном случае надо искать способ, повышающий выразительность снимка. Ибо, как уже отмечалось, один и тот же сюжет в зависимости от техники печати, может проиграть и может быть значительно улучшен.

И. СЕЛЕЗНЕВ

Фото 4

Фото 5

Фото 6

В. СЕДОВ
Столичные огни

ДОМАШНЕЕ ЗАДАНИЕ № 17

Сделайте с одного негатива три отпечатка, разных по тональности и контрасту. На обороте снимка укажите, какой отпечаток, по вашему мнению, наиболее соответствует характеру сюжета.

В. МАСЛЕННИКОВ
Март

Фото 7

Фото 8

Фото 9

ТЕХНИКА ФОТОГРАФИИ

СЛАЙДЫ ДЕМОНСТРИРУЕТ ПОЛУАВТОМАТ

●

ОПТИКА И КАЧЕСТВО ИЗОБРАЖЕНИЯ

●

ДЛЯ ТОЧНОЙ ЭКСПОЗИЦИИ

●

НОЧНАЯ СЪЕМКА «ЗЕНИТОМ-3М»

НОВЫЕ ОТЕЧЕСТВЕННЫЕ ДИАПРОЕКТОРЫ

Наша промышленность приступила к выпуску новых диапроекторов для диапозитивов с форматом кадра 24 × 36 *мм*, окантованных в рамки стандартного размера 50× ×50 *мм*. Такие малоформатные диапроекторы (называемые также кадропроекторами) рассчитаны как на демонстрацию любительских диапозитивов, получаемых фотографированием на обращаемую пленку, так и на серийные диапозитивы, выпускаемые промышленностью в виде специальных наборов.

До недавнего времени у нас выпускались диапроекторы лишь упрощенной конструкции, такие, как «Этюд» и «Свет». Однако практика показала необходимость выпуска диапроекторов различной степени сложности. В связи с этим был разработан и запланирован к производству основной типаж малоформатных диапроекторов, подразделяющий все модели на 4 основных класса — простые приборы, проекторы среднего, высокого и наивысшего классов.

Простые диапроекторы имеют ручную смену диапозитивов (с помощью двойной рамки) и фокусировку кадра перемещением объектива от руки. Нередко в простых приборах предусмотрена возможность демонстрации 35-*мм* неразрезанной пленки, которая осуществляется путем замены в приборе двойной рамки на специальный фильмовый канал с бобышками.

Величина светового потока простых диапроекторов составляет 100—150 *лм*, что позволяет в затемненном помещении обеспечивать достаточно высокую яркость изображения на экране с максимальной стороной 1 *м*. Такой прибор предназначен для демонстрации кадров в аудитории 10—15 человек или в домашних условиях.

Диапроекторы среднего класса, как правило, рассчитаны только на диапозитивы. Смена кадра в таких приборах — полуавтоматическая, то есть осуществляемая из предварительно закладываемой в прибор стопки диапозитивов или кассеты путем простого движения рукоятки механизма смены кадра. Операция фокусировки кадра, как правило, также несколько усложнена по сравнению с простыми приборами, например, созданием центрирующих направляющих, улучшающих точность установки диапозитива в фокальной плоскости объектива. Проектор может проецировать на экран со стороной до 1,5 *м* и применяться в аудитории до 30 человек.

Диапроекторами высокого класса считаются проекторы с автоматической сменой кадра, то есть осуществляемой с помощью электропривода путем нажатия кнопки. Эта кнопка находится на корпусе прибора и, кроме того, как правило, выполнена в виде дистанционного пульта, где также находится кнопка фокусировки кадра.

Световой поток таких приборов, равный более 300 *лм*, обеспечивает проекцию на экране размером до 1,8÷2 *м*. Прибор может использоваться в аудитории до 50 человек.

Диапроекторы наивысшего класса. К ним относятся проекторы с автоматической дистанционной сменой кадра, в которых дистанционная подфокусировка заменена следящей системой, автоматически корректирующей положение объектива в зависимости от смещения плоскости кадра. К этому же классу относятся при-

боры, имеющие при автоматической смене кадра только дистанционную подфокусировку, но обладающие при этом дополнительными эксплуатационными возможностями — такими, как полностью автоматический показ кадра по замкнутому повторяющемуся циклу, автоматическая демонстрация диапозитивов по заданной программе, дистанционный механизм для выборочного показа кадров и др.

Световой поток приборов наивысшего класса достигает 600—700 *лм* и позволяет применять их в аудитории до 150 человек.

Намеченные к разработке отечественные приборы — полуавтоматический диапроектор «Горизонт», автоматический проектор «Кругозор» и диапроектор «Протон» вместе с выпускаемыми простыми моделями «Свет» и «Этюд» позволяют полностью охватить весь указанный типаж.

Диапроектор «Горизонт» (см. фото) — отечественный прибор среднего класса. Проектор рассчитан на демонстрацию цветных и черно-белых диапозитивов и предназначен для применения фотолюбителями, лекторами и школьными преподавателями.

Достоинствами прибора являются его компактность, высокий световой поток и удобство в работе, обеспечиваемое полуавтоматической сменой кадра.

Светооптическая система проектора (см. рис.) состоит из проекционного объектива типа «Триплет» с фокусным расстоянием 78 *мм* и относительным отверстием 1 : 2,8, трехлинзового типового конденсора, контроотражателя и источника света. Источником света служит вновь разработанная проекционная лампа К-220-300/2 мощностью 300 *вт*, рассчитанная на питание от сетевого напряжения 220 *в*. Лампа имеет яркое и компактное тело накала, а также небольшие внешние габариты. Высокая температура тела накала лампы позволяет устранить желтоватый оттенок излучаемого ею света и улучшить цветопередачу проецируемых цветных кадров. Применение в приборе новой лампы в сочетании со светоэффективным трехлинзовым конденсором позволило обеспечить в проекторе световой поток 230 *лм*, что дает возможность демонстрировать кадры форматом 24×36 *мм* с увеличением их до размера 1,5×1 *м*. При этом расстояние от прибора до экрана составляет 3 *м*.

Прибор позволяет демонстрировать и кадры с форматом, меньшим, чем 24×36 *мм*, окантованные в рамки со стандартным размером 50×50 *мм*. При этом необходимо помнить, что при проекции кадров меньшего формата, например 18×24 *мм*, световой поток прибора уменьшается. Поэтому для кадров 18×24 *мм* размер экрана соответственно уменьшится и составит 0,75×0,5 *м*. Увеличение размера изображения до 1,5×1 *м* при кадре 18×24 потребует удвоенного проекционного расстояния и приведет к уменьшению освещенности экрана в 4 раза.

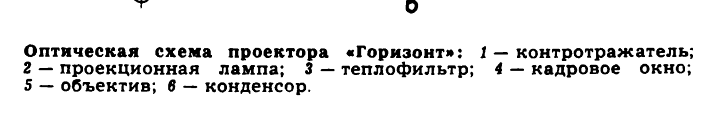
Для уменьшения нагрева кадра между второй и третьей линзой конденсора (считая от источника света) помещен теплофильтр — специальное стекло, пропускающее видимые лучи и поглощающее тепловое излучение. Помимо применения теплофильтра, уменьшение нагрева кадра и проекционной лампы обеспечивается за счет их обдува с помощью вентилятора.

Полуавтоматическая смена кадра в диапроекторе «Горизонт» осуществляется с помощью придаваемой к прибору специальной приставки, меняющей диапозитивы из пачки в пачку. Смена кадра осуществляется простым перемещением рукоятки приставки. При вдвигании рукоятки диапозитив из подающей пачки устанавливается толкателем в кадровое окно для проекции. При обратном движении толкателя диапозитив возвращается из кадрового окна и попадает в пачку, находящуюся в приемной части лотка. В приставку можно заложить пачку до 20 диапозитивов толщиной 3 *мм* в пластмассовых рамках или 40 диапозитивов толщиной до 1,5 *мм* в картонных рамках, а также диапозитивы различной толщины, набранные в пачку вперемежку.

Конструктивно прибор выполнен в виде основания и съемной верхней крышки. На основании размещены узел конденсора с проекционной лампой и вентилятор с приводом от электродвигателя. В передней части основания расположен проекционный объектив с механизмом его перемещения. Механизм перемещения выполнен в виде зубчатой рейки, входящей в зацепление с шестерней, на оси которой имеется круглая рукоятка. Такой механизм позволяет осуществлять более удобную и точную фокусировку.

Съемная верхняя крышка прибора обеспечивает легкий доступ к проекционной лампе для ее замены, а также к линзам конденсора для их чистки. Для этого линзы конденсора вместе с оправами могут быть вынуты из прибора.

Сверху на крышке прибора предусмотрена вентиляционная шахта со светозащитной решеткой, предохраняющей от попадания постороннего света в глаза. На задней стороне прибора имеется тумблер, позволяющий включать проекционную лампу после начала работы вентилятора, что улучшает ее тепловой режим и увеличивает срок службы. Рядом с тумблером размещен винт механизма юстировки лампы, при вращении которого можно осуществлять ее подвижку вправо-влево. В передней части прибора размещены специальные регулируемые ножки для установки проектора под углом к экрану до 8°. Наличие в приборе специальной ручки для переноски в сочетании с компактной плоской конструкцией диапроектора делает его удобным для транспортировки.



Оптическая схема проектора «Горизонт»: *1* — контротражатель; *2* — проекционная лампа; *3* — теплофильтр; *4* — кадровое окно; *5* — объектив; *6* — конденсор.

ОСНОВНЫЕ ТЕХНИЧЕСКИЕ ХАРАКТЕРИСТИКИ ДИАПРОЕКТОРА «ГОРИЗОНТ»

Объект проекции	— диапозитивы 50×50 с форматом кадра до 24×36 *мм*
Смена кадра	— полуавтоматическая с помощью приставки «из пачки в пачку»
Объектив	— типа «Триплет», фокусное расстояние 75 *мм*, относительное отверстие 1 : 2,8
Осветительная система	— трехлинзовый конденсор с теплофильтром, стеклянным контротражателем
Источник света	— проекционная лампа К-220-300/2, мощность 300 *вт*, напряжение 200 *в*
Световой поток (не менее)	— 230 *лм*
Напряжение питания	— 220 *в* 50 *гц*
Габариты (без приставки)	— 90×195×260 *мм*
Вес	— 3,5 *кг*

А. ИВАНОВ, инженер

От редакции. Описание диапроекторов «Кругозор» и «Протон» будет дано в последующих номерах.

КИНОСЪЕМОЧНЫЙ ОБЪЕКТИВ

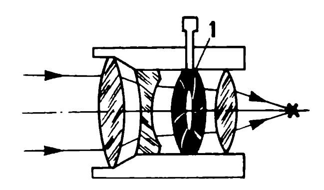


Рис. 1. Кинообъектив с постоянным фокусным расстоянием

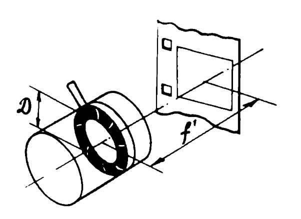


Рис. 2. Относительное отверстие объектива равно $\frac{D}{f'}$

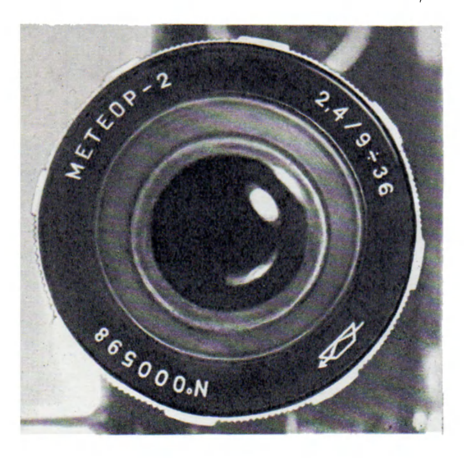


Рис. 3. На оправе объектива гравируют его название, фокусное расстояние, полное относительное отверстие, заводской номер и иногда знак завода-изготовителя

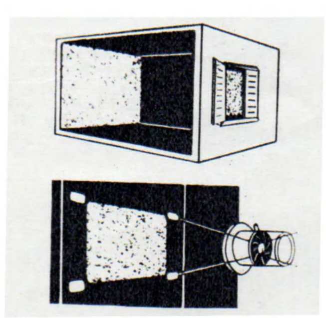


Рис. 4. Относительное отверстие объектива, подобно площади окна для данной глубины комнаты, определяет степень освещенности кинокадра.

Объектив является одним из важнейших узлов кинокамеры, так как от него, в основном, зависит качество изображения, то есть то главное, что получается при съемке.

Типичный современный кинообъектив с постоянным фокусным расстоянием состоит из 3—5 линз (рис. 1) в оправе с расположенной внутри диафрагмой 1 для регулирования светового отверстия объектива и глубины резкости при съемке.

Основными характеристиками объектива, по которым оценивают объектив с эксплуатационной точки зрения, являются следующие:

фокусное расстояние,
относительное отверстие (светосила),
разрешающая сила,
глубина резкости при съемке,
способ наводки на резкость и др.

Рассмотрим эти характеристики.

Величина фокусного расстояния определяет получение в кадре изображения больших или меньших размеров (для одной и той же дистанции съемки). Учитывая размеры наиболее часто снимаемых объектов и существующие размеры кадра, условно принято считать нормальным, то есть наиболее употребительным фокусным расстоянием в 8-*мм* кинокамерах величину, равную удвоенной диагонали кадра, то есть 2×6 = 12 *мм*. Фактически нормальным фокусным расстоянием считаются величины в пределах от 10 (аппараты семейства «Спорт», «Аврора») до 13 *мм* (аппараты «Нева-2» и «Нева»). Объективы с фокусным расстоянием меньше 10 *мм* называют короткофокусными, или, чаще, широкоугольными, а больше 13 *мм* — длиннофокусными.

Относительным отверстием объектива называется, как известно, отношение диаметра D его действующего отверстия (рис. 2) к фокусному расстоянию f', то есть $\frac{D}{f'}$. Обозначается относительное отверстие в виде числа, например, 1 : 2,8 или просто 2,8. Фокусное расстояние, марку объектива, его заводской номер, знак завода-изготовителя и относительное отверстие всегда гравируют на оправе объектива (рис. 3). Если фокусное расстояние определяет «крупность» получаемого изображения в кадре (при одной и той же дистанции съемки), то относительное отверстие определяет светосилу объектива, то есть количество пропускаемого им света на кинопленку (для одной и той же яркости объекта). В этом смысле кинокамеру с объективом можно уподобить комнате с окном (рис. 4). В относительном отверстии $\frac{D}{f'}$ действующее отверстие D объектива — это как бы размер окна, а фокусное расстояние — глубина комнаты.

Если величину фокусного расстояния при разработке объектива устанавливают, как мы видели, более или менее условно, то шкала относительных отверстий, или диафрагм, стандартизована. За начало шкалы принято относительное отверстие объектива 1 : 0,5, которое является в оптике предельно высоким, исходя из оптических законов. Каждое следующее от 1 : 0,5 значение диафрагмы берется с таким расчетом, чтобы площадь отверстия объектива, то есть и количество пропущенного света на кинопленку и выдержка при съемке уменьшилась в 2 раза (диаметр отверстия, то есть и значение диафрагмы уменьшается при этом в $\sqrt{2} = 1{,}4$ раза).

Так получена стандартная шкала диафрагм: 0,5; 0,7; 1,4; 2, 2,8; 4; 5,6; 8; 11; 16; 22 и т. д.

Современные объективы имеют полное относительное отверстие не выше 1 : 1,4, а в среднем 1 : 2,8. С большей светосилой, не говоря уже о теоретически предельной 1 : 0,5, объектив трудно разработать, или он получается дорогим.

У некоторых объективов полное относительное отверстие не совпадает со стандартным значением (например 1 : 2,4 у кинокамеры «Кварц-3»). Это объясняется тем, что оптики-вычислители объективов всегда стремятся рассчитать объектив более светосильным, чтобы можно было снимать и в плохих световых условиях, однако из-за трудностей расчета не всегда удается «дотянуть» до стандартного значения. Чтобы не терять достигнутого, полное отверстие оставляют таким, какое получилось, например, 1 : 2,4 вместо 1 : 2, но все следующие меньшие значения шкалы диафрагмы берут уже по стандартному ряду (2,8; 4 и т. д.). На рис. 5 показана шкала диафрагм в кинокамере «Кварц-3». По величине полного относительного отверстия или светосиле современные объективы условно делят на три типа:

особосветосильные — выше 1 : 1,7 ÷ 1 : 1,8

среднесветосильные — от 1 : 1,8 до 1 : 2,8

малосветосильные — ниже 1 : 2,8.

На светосилу объектива, кроме величины относительного отверстия, влияет также светопропускание линз объектива. Дело в том, что из-за неизбежного отражения и поглощения части света линзами в объективе, особенно многолинзовом, теряется до 10÷40% света. Для резкого уменьшения этих потерь все объективы давно уже просветляют путем нанесения на поверхности линз тонких прозрачных пленок. Линзы в таких объективах имеют сиреневый, голубой или желтый оттенок, в зависимости от типа просветления.

Рассмотрим резкость изображения при съемке.

Строго говоря, наилучшая резкость изображения (например, при съемке точки 1, рис. 6) для конкретного расстояния *B* между объективом и пленкой может быть получена лишь для одной плоскости объекта, находящейся на определенном расстоянии *A* от объектива. Для соседних, даже очень близких плоскостей *2* и *3* объекта точка изобразится на пленке уже нерезкой, в виде некоторого кружка 4. 5 нерезкости

(рис. 6), так как для каждой новой плоскости предмета точечное изображение будет в другой плоскости за объективом (эти плоскости показаны на рис. 6 справа пунктиром). Этот оптический закон, выражающийся в том (рис. 6), что для получения наилучшего резкого изображения каждому расстоянию a' между объективом и изображением соответствует вполне определенное расстояние a между объективом и предметом, выражается формулой

$$\frac{1}{a}=\frac{1}{f'}-\frac{1}{a'}, \qquad \text{(I)}$$

где f' — фокусное расстояние объектива.

Для получения такого же резкого изображения другой плоскости предмета объектив нужно фокусировать, то есть перемещать вдоль оптической оси относительно пленки, чтобы снова выполнялось условие (I) соответствия расстояний a и a'.

Рассмотрим теперь, как оценивают резкость изображения, получаемую при съемке на кинопленке, для плоскости изображения, которая связана с плоскостью объекта формулой (I), то есть для плоскости наводки.

Резкость изображения зависит от свойств объектива и кинопленки. Ее можно оценить величиной так называемой разрешающей силы. Разрешающая сила — это максимальное количество черных линий на миллиметр на белом фоне, получаемых при съемке на площади кинокадра, которые еще резко различимы глазом под микроскопом. В большинстве существующих кинокамер разрешающая сила получается примерно 60 *лин/мм* в центре кадра и 30—40 *лин/мм* по краю кадра, где разрешение всегда ниже в силу оптических законов.

Если измерить разрешающую силу отдельно объектива и отдельно кинопленки, то эти величины гораздо больше 60 *лин/мм*. Однако, работая вместе, объектив и кинопленка как бы «ухудшают» друг друга и в сумме дают меньшую разрешающую силу. В соответствии с этим суммарная, так называемая фотографическая разрешающая сила R определяется следующей формулой (точность которой достаточна для любительской практики):

$$\frac{1}{R}=\frac{1}{R_0}+\frac{1}{R_п}, \qquad \text{(II)}$$

где R_0 — визуальная разрешающая сила объектива,

$R_п$ — разрешающая сила, или, как принято называть, разрешающая способность кинопленки.

Визуальная разрешающая сила современных объективов равна примерно 200 *лин/мм*, а разрешающая способность кинопленок средней чувствительности составляет около 90 *лин/мм*. Если подставить эти величины в формулу, то и получим примерно указанную выше фотографическую разрешающую силу в кадре — 60 *лин/мм*, которая является средней в современных кинокамерах (для центра кадра).

Отсюда ясно, что если, например, использовать при киносъемке пленку с повышенной разрешающей способностью (обычно это пленка меньшей чувствительности), то и разрешающая сила в кадре будет выше и наоборот.

Фотографическая разрешающая сила зависит также от вида таблицы, которая используется при испытаниях, условий проявления пленки и др., поэтому на заводах-изготовителях аппаратуры при контроле кинокамер на разрешающую силу все эти условия строго нормированы и пленка используется одного типа. (Подробнее об измерении разрешающей силы сказано ниже в разделе «Кинокамера требует контроля»).

После этого ясно, что нужно осторожно относиться к утверждениям иных кинолюбителей, которые поспешно делают вывод «на глазок», что мол такой-то объектив дает более резкое изображение, чем другой. Выясняется, что объективы использовались с разными пленками, снимались разные объекты и т. п. Вернемся теперь к формуле (I) и займемся глубиной резкости при съемке.

Итак, мы нашли, что максимально резкое изображение для данного объектива и пленки (в среднем 60 *лин/мм*) получается, когда взятому расстоянию между объективом и пленкой соответствует определенное расстояние между объективом и предметом съемки, то есть когда выполняется формула (I).

Нужно сказать, что если бы практически дело обстояло только так, то съемка была бы невозможна, так как подавляющее большинство объектов не плоские, а объемные.

Наш глаз имеет ограниченную разрешающую способность. Так, при рассматривании киноизображения на экране две точки сливаются в одну, если расстояние между ними видно под углом, равным одной угловой минуте или меньше (рис. 7). Например, для средних условий — экрана шириной 1 *м* и расстояния зрителя до экрана 3 *м*, точка на экране должна иметь диаметр не меньше 1 *мм*, иначе глаз ее не увидит. Так как проекция на экран шириной 1 *м* с 8-*мм* кинокадра получается примерно при 200-кратном увеличении, то точке диаметром 1 *мм* на экране соответствует точка диаметром 0,005 *мм* на кинокадре. Таким образом, стремиться при киносъемке к получению точек меньшего размера нет смысла. Это-то и позволяет, кроме одной плоскости 1 объекта съемки (рис. 6), получать достаточно резкое изображение также и для соседних плоскостей 2 и 3, отстоящих от главной плоскости в обе стороны в таких пределах, чтобы изображение точки на кинопленке не выходило за пределы 0,005 *мм* (рис. 6). Фактически, с учетом ряда дополнительных реальных условий расчет ведут на больший кружок нерезкости — порядка 0,02—0,03 *мм*.

Глубина резкости, то есть интервал дистанций съемки, в пределах которого получается резкое изображение (не меньше взятых нами 60 *лин/мм*) без фокусировки объектива, тем больше, чем мень-

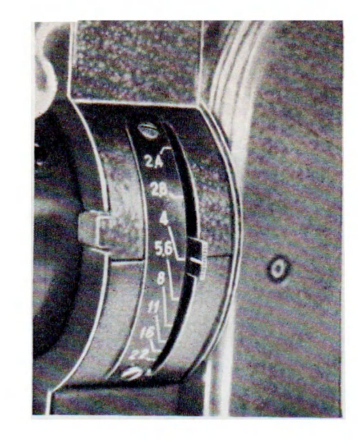


Рис. 5. Шкала диафрагм и рукоятка для диафрагмирования в кинокамере «Кварц-5»

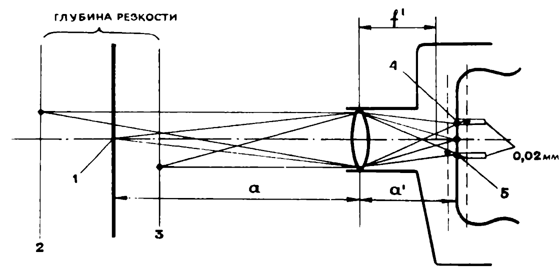


Рис. 6. К связи расстояний a и a' для получения максимально резкого изображения при съемке.

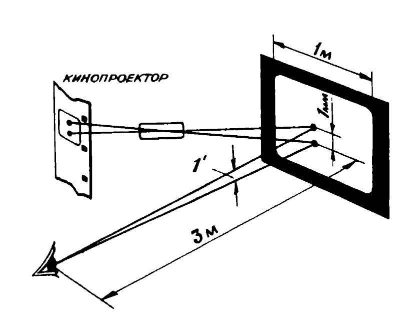


Рис. 7. Глаз имеет ограниченную разрешающую способность: две точки, видные под углом, одна угловая минута или меньше, сливаются для глаза в одну

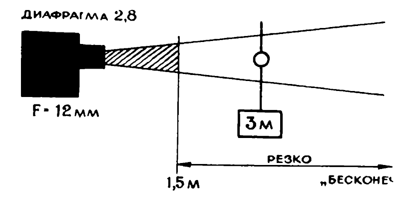


Рис. 8. Для объективов с фокусным расстоянием 10—13 *мм* и относительным отверстием 1 : 2,8—1 : 1,9 при установке объектива на гиперфокальную дистанцию 33 *м* глубина резкости простирается примерно от 1,5 *м* до «бесконечности»

Рис. 9. Дистанцию съемки отмеряют от знака «ф» (то есть от плоскости пленки в кадровом окне) на боковой стенке аппарата.

ше фокусное расстояние и относительное отверстие объектива. Так, оказывается, что для наиболее употребительных в 8-*мм* кинокамерах объективов, имеющих фокусное расстояние 10—13 *мм* и светосилу 1 : 1,9—2,8, глубина резкости простирается для дистанций съемки от 1,5—1,8 *м* до «бесконечности» (рис. 8). При этом объектив жестко закрепляют в кинокамере на некоторую среднюю, так называемую гиперфокальную дистанцию съемки (3—4 *м*). Она замечательна тем, что по сравнению с установкой на другие дистанции обеспечивает наибольшую глубину резкости, а именно — задняя граница глубины резкости совпадает с началом «бесконечности», а передняя начинается с дистанции 1,5—2 *м* (ближе и не требуется для обычных съемок). Большое преимущество кинокамер, снабженных объективами, жестко закрепленными на гиперфокальное расстояние, состоит в том, что при съемке таким аппаратом не нужно заботиться о фокусировке объектива по шкале дистанций. Строго говоря, глубина резкости от 1,5—2 *м* до «бесконечности» более или менее достигается только для объективов с фокусным расстоянием не больше 10 *мм* и светосилой не выше 1 : 2,8, и то на границах этого интервала некоторая нерезкость уже заметна (то есть вместо 60 *лин/мм* получается 50 или 40 *лин/мм*). Для объективов же с большим фокусным расстоянием — 12—13 *мм* и со светосилой — 1 : 1,8 — 1 : 1,9 глубина резкости меньше, но учитывая, что ближе 1,5 *м* снимают редко, на гиперфокальное закрепление объектива идут здесь ради исключения забот о фокусировке и ради упрощения оправы объектива. При съемке, особенно динамичного объекта, и без того немало забот, поэтому такое облегчение очень ценно. Жесткую гиперфокальную установку объектива имеют обычно аппараты простого класса (семейства «Спорт», «Кварц», «Экран»). Для съемок с дистанций ближе 1,5 *м* используют насадочные линзы на объектив.

Нужно помнить, что дистанцию съемки в кинокамерах отмеряют от плоскости кинопленки в кадровом окне. Это место в современных аппаратах для удобства отмечают значком «⦰» на наружной боковой стенке кинокамеры (рис. 9).

При фокусном расстоянии объектива больше 13 *мм* или светосиле выше 1 : 1,8 глубины резкости при установке на гиперфокальное расстояние оказывается уже совершенно недостаточно и приходится вводить подвижку (фокусировку) объектива и шкалу дистанций. Для получения более резкого изображения на границах глубины резкости при гиперфокальной установке, то есть в районе дистанций 1,5 и «бесконечность», фокусировку вводят в аппаратах более высокого класса (например в аппаратах «Нева» и «Нева-2») и для тех объективов, которые в аппаратах простого класса закрепляют на гиперфокальную дистанцию. Хотя оправа объектива при введении шкалы дистанций и усложняется, а снимающий должен совершать дополнительную операцию при съемке — фокусировку, однако достигается и преимущество — повышенная разрешающая сила («честные» 60 *лин/мм*) в расширенном интервале дистанций съемки.

В. ГРАДОБОЕВ,
кандидат технических наук

(Окончание следует)

НАГЛЯДНО О ТЕХНИКЕ СЪЕМКИ

ПРАЗДНИЧНЫЙ ВЕЧЕР

Фото Л. Беспалова

«Зенит-3м», объектив «Индустар-50», диафрагма 5,6, выдержка 1 *сек* (со штатива). Пленка «Фото-250», проявитель стандартный № 2.

Удачно выбранный момент съемки помог добиться достаточно хорошей проработки ближних и дальних планов.

ФОТОЭЛЕКТРИЧЕСКИЙ ЭКСПОНОМЕТР „ЛЕНИНГРАД-4“

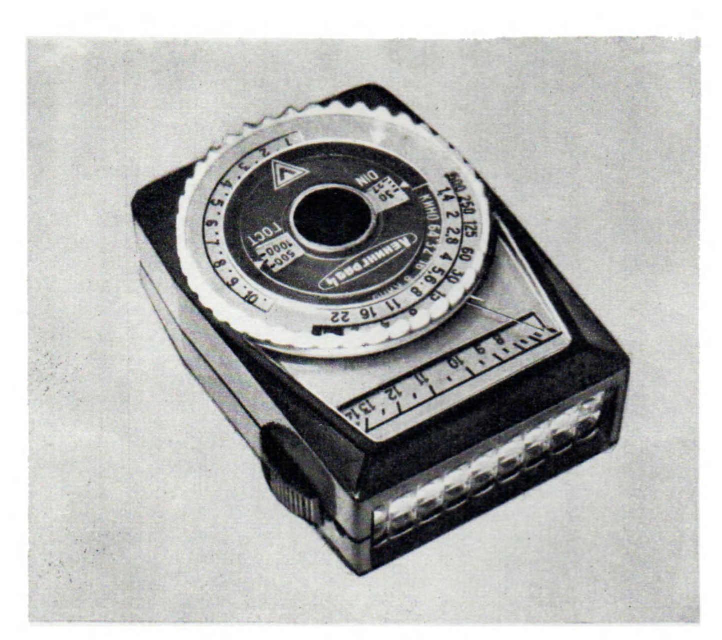
За последнее время широкое распространение получила фото- и киноаппаратура с встроенными экспонометрическими устройствами, которые позволили автоматизировать процесс определения экспозиции при съемках.

Однако подавляющее большинство фото- и кинолюбителей располагает аппаратами без автоматизации процесса выбора экспозиции и пользуется так называемыми карманными экспонометрами, которые позволяют больше маневрировать при определении экспозиции, внося поправки на фотоматериал, светофильтры, особенности снимаемых сюжетов, а также позволяют определять условия экспонирования как по яркости, так и по освещенности снимаемых сюжетов.

При создании нового экспонометра была поставлена задача разработать прибор, отвечающий современным техническим требованиям, удобный в эксплуатации, с селеновым фотоэлементом нового типа.

Экспонометр «Ленинград-4» (типа Ю-11/4) отличается от ранее выпускаемых экспонометров современным внешним оформлением, большей стабильностью показаний, улучшенной защитой от механических повреждений не только измерительного механизма со светочувствительным фотоэлементом, но и шкал калькулятора, а также введением дополнительных шкал — частоты киносъемки и шкалы измерителя, которая позволяет ориентироваться в величинах яркости и освещенности объектов съемки.

Экспонометр «Ленинград-4» предназначен для определения необходимых условий экспонирования— относительного отверстия объектива, выдержки или их сочетания для данной светочувствительности фотографического материала при фотографировании и при киносъемках путем измерения средней яркости или освещенности фотографируемого объекта.



Измерение средней яркости обеспечивается за счет яркомерного устройства, имеющего угол восприятия 60 ÷65° и представляющего собой ячеистую шахту с растровой линзой, а измерение освещенности обеспечивается с помощью молочного светофильтра, устанавливаемого в окно экспонометра.

Фотоэлектрический экспонометр состоит из селенового фотоэлемента, помещенного в шахту, чувствительного измерительного прибора и калькулятора, помещенных в общий корпус, который может быть изготовлен из пластмассы различных цветов.

Экспонометр имеет два предела измерения по яркости и два — по освещенности.

Наличие двух пределов измерения обеспечивает возможность проверки всего диапазона измерения, большую точность регулировки, большую точность отсчета, улучшает режим работы фотоэлемента и уменьшает влияние засветки на показания экспонометра.

Изменение пределов измерения производится с помощью внутренней диафрагмы, которая перекрывает фотоэлемент. При этом диафрагма подпружинена и таким образом предохраняет фотоэлемент от воздействия яркого света. Одновременно на диафрагме нанесена оцифровка шкалы измерителя, которая меняется в зависимости от положения диафрагмы.

Отсчет показаний прибора осуществляется по оцифрованной шкале измерителя. В случае, если света мало и отклонение стрелки по шкале очень незначительно, то следует кнопку перевода пределов, связанную с диафрагмой, отвести «на себя» до упора, то есть перейти на более чувствительный предел измерения.

Ориентировочные значения яркостей и освещенностей по шкале измерителя приведены в таблице.

I предел измерения			II предел измерения		
Деления по шкале измерителя	Яркости, *нт*	Освещенности, *лк*	Деления по шкале измерителя	Яркости, *нт*	Освещенности, *лк*
1	6	120	8	800	15000
2	12	250	9	1600	30000
3	25	500	10	3200	60000
4	50	1000	11	6500	120000
5	100	2000			
6	200	4000	12	13000	250000
7	400	8000	13	25000	500000
8	800	16000	14	50000	1000500

Выдержка или диафрагма определяется с помощью калькулятора методом «переноса цифр» со шкалы измерителя на вспомогательную шкалу калькулятора.

Калькулятор состоит из двух дисков и щитка. На верхнем диске нанесена шкала диафрагм с обозначениями от 1,4 до 22 и шкала светочувствительности от 4 до 1000 ед. ГОСТа и от 6 до 30°.

На нижнем диске нанесена шкала выдержек для фотоаппаратов от 1/1000 до 15 *сек.*

Кроме того, на этом же диске имеется шкала частоты киносъемки от 8 до 64 *кадр/сек*, обеспечивающая возможность использования экспонометра при любительских киносъемках. Частота киносъемки по шкале соответствует углу раскрытия обтюратора кинокамеры порядка 170°.

Верхний диск калькулятора связан с установочным прозрачным диском, который позволяет установить в окне щитка необходимую светочувствительность, а нижний диск связан с кольцом, при повороте которого можно установить вспомогательную шкалу так, чтобы неподвижный указатель занимал такое же положение, как стрелка на шкале измерителя.

Точность показаний экспонометра вполне достаточна для получения качественных черно-белых и цветных снимков.

Градуировка нового экспонометра производится с учетом спектральных особенностей фотоэлементов и поправкой на цветовую температуру дневного солнечного света.

Экспонометр снабжен кожаным футляром, предохраняющим его от случайных ударов и механических повреждений, а также капроновым шнуром с карабином.

Удобный в пользовании и красиво оформленный экспонометр «Ленинград-4» найдет широкое применение у начинающих и у квалифицированных кинофотолюбителей.

В. КУРСКИЙ,
Н. ЛОЩИЛИНА,
инженеры

Верность заветам

Клятва верности

Строгий и величественный гранитный постамент, и на нем такая же простая и строгая чаша, в которой полыхают огненные языки... Они несут свой пламенный свет и днем, и ночью, и в дождь, и в солнце... Всегда. Вечно.

Вдумайтесь только: каждый такой вечно горящий факел — напоминание о миллионах людей, погребенных в бесчисленных братских могилах или вовсе не обретших могил, о неизвестных солдатах, антифашистах, мужчинах, женщинах и детях, замученных или заживо сожженных в лагерях смерти. Сколько их, этих безмолвных факелов, горит по всей Европе!..

Вы еще не успели раскрыть книгу, на суперобложке которой помещен снимок одного из таких факелов, но уже чувствуете, сколь значительным должно быть ее содержание. Выпущенная в свет дрезденским издательством «Цайт им Бильд» на русском языке книга Карла-Хайнца Бёле (он автор и фотоснимков, и текста) называется «Верность заветам».

Об ужасах адских лагерей расскажет скупой язык цифр, свидетельства палачей. Вдумайтесь: ведь об этом надо помнить всегда, чтобы это не повторилось вновь! Сколько их, мучеников свободы, погибло там! Бухенвальд — 56 000, Равенсбрюк — 92 000, (женщины и дети!), Майданек — 1 380 000, Освенцим — 4 000 000...

Книга Карла-Хайнца Бёле ведет нас по опустевшим лагерям, где почти четверть века назад раздавались команды эсэсовцев, выстрелы, падали с ног замученные непосильной работой человеческие тени, из труб крематориев клубился сладковатый дым от сжигаемых человеческих тел.

Вот памятник в бывшем лагере Дора: пятеро узников со связанными руками, мужество на их измученных лицах, они спаяны воедино волей к борьбе. Это они, немецкие борцы против фашизма, устраивали саботажи на подземных заводах, где изготовлялись самолеты-снаряды, уничтожали и портили смертоносное оружие. Вот величественный монумент мужеству узников Бухенвальда, поднявшихся на смертную борьбу и освободивших лагерь до прихода союзных войск, руки их подняты, они дают клятву: «полное искоренение нацизма...

Народ демократической Германии знает великую цену миру и счастью. Свято бережет он память погибших. В мемориальные музеи превращены Бухенвальд, Равенсбрюк и многие другие лагеря. Здесь всегда цветы: мы видим их у каменных плит, мемориальных досок, вот скромный букет в оконной решетке каземата, венки у стены с барельефом памяти жертв фашизма, венки на могилах тех, у кого они есть. Пожилая женщина со скорбным лицом, в руках у нее скромный букет. Может быть, ее освободили из лагеря советские солдаты, может быть, у нее погибли там близкие.

Еще один волнующий снимок. Молодые солдаты Немецкой народной армии проходят по улицам Бранденбурга с венками. Их лица мужественны и решительны. Если понадобится, они с оружием в руках защитят завоевания своей республики.

Прежде чем закрыть эту волнующую книгу, посмотрите еще раз на снимки детей, помещенные в ней. Дети за колючей лагерной проволокой и девочка в легком белом весеннем платьице, рисующая мелом на асфальте солнце, домик... За то, чтобы детство было всегда таким же солнечным и счастливым, чтобы никто не мог упрятать детское счастье за колючую проволоку, и воюет книга Карла-Хайнца Бёле.

Н. ТАНАЕВ

Жизнь во всем многообразии...

Ежегодные международные фотоальманахи, в течение последних лет выпускаемые в ГДР, — удачные, многообещающие издания, которые без лишних слов наглядно утверждают неограниченные возможности фотоискусства.

Раскроем последний из таких альманахов — «Международная фотография 1968—69 гг.», изданный в Лейпциге Центральным фотографическим обществом ГДР.

Большой формат, присущая книгоиздательскому делу в ГДР высокая культура оформления, отличная бумага и техника воспроизведения, подробные комментарии к каждому снимку...

И эти свидетельства книгоиздательского мастерства становятся как бы первым аккордом симфонии линий, цвета и света, настроений и беззвучных восклицаний, скульптурных форм и графических контуров. В этой симфонии все — документ и все — искусство. Не будь его, исчезли бы и драматизм, и радость, и героика, и нежная прелесть утреннего леса, и счастье узнавания.

Альбом дает представление об уровне современного фотографического искусства. Многообразие жизни современного мира — приблизительно так можно было бы определить его тему. Отсюда и радостные смены ритма: от туманной застылости предрассветного леса до бешеного рывка бегунов на старте, от патетики антирасистской демонстрации в Лондоне до простодушного покоя деревенских посиделок...

Фотографий много, они очень разные, но есть в них и некая общность: это повесть, поэма, симфония (дело ведь не в названии) человечности — цельной, умной, доброй.

Внимательно всмотревшись в снимки, мы обнаружим, что спокойствие и горечь, гнев и радость образуют законченный этюд публицистического плана. Работы немецких, шведских, японских, голландских фоторепортеров — эпизоды демонстраций против гонки вооружений в странах НАТО или мирных игр вьетнамских детей в воронке от бомбы, — выразительно передают драматическую тревогу за мир в мире.

И тотчас — забавные сценки, шутливые экспромты виртуозов, фотопортреты художников и дирижеров, донельзя трогательные фигурки малышей...

Графичность, строгая и торжественная, живописность, неистощимая фантазия... Всем этим полна подборка фотографий о спорте, портретов, смешных сценок.

А дальше — природа, самый «спокойный» объект. В этом разделе фотография, не теряя жанровой специфики, часто становится живописной и музыкальной.

Дома, земля, плоды земли — этой интересной подборкой завершается искусно продуманная композиция «Международной фотографии 1968—69 гг.».

С чувством большой признательности можно сказать о том, что книгоиздатели подготовили хороший подарок всем любителям фотографического искусства.

М. БАБАЕВА

У НАС В ГОСТЯХ

ПОЛЬСКИЕ МАСТЕРА — ЛЕНИНСКОМУ ЮБИЛЕЮ

В. Бжозовский (в центре) в редакции журнала

С чувством большой ответственности готовились фотожурналисты многих стран мира к юбилейной ленинской выставке. Москву посетил вице-президент фотосекции МОЖ известный польский фотожурналист Войтех Бжозовский. Он был гостем Оргкомитета выставки, посвященной 100-летию со дня рождения В. И. Ленина.

В. Бжозовский ознакомлен с планом экспозиции в Манеже, с макетом оформления зала. В редакции нашего журнала состоялся дружеский обмен мнениями.

— Ленинскую выставку,— сказал В. Бжозовский, — можно расценивать как чрезвычайно важную для всего мира. Свой вклад в дело подготовки к ней внесли все ведущие польские фотожурналисты. Еще в мае на общем собрании в Люблине состоялся большой разговор, посвященный предстоящей выставке.

Первая тема, которая представляется нам значительной, — рассказ о местах в Польше, где жил и работал Ленин. Сейчас здесь установлены мемориальные доски, памятники; люди идут сюда, чтобы почтить память великого вождя. Наша задача — не просто документально показать эти памятники. Это должны быть подлинно художественные снимки, в которых выражались бы живые человеческие чувства.

Подобная тема, казалось бы, чисто мемориальная по своему характеру, требует подлинного журналистского поиска. Мы хотим также показать в фотоснимках тех, кто встречался с Лениным, кто принимал участие в Октябрьской революции.

Другая тема — рассказ о промышленных предприятиях, гигантах современной индустрии, которые носят ныне имя Владимира Ильича — таких, как комбинат в Новой Гуте, близ Кракова, верфь в Гданьске.

Выставка в Москве должна будет рассказать обо всем многообразии жизни современного социалистического мира, идущего путем Ленина, о человеке новой эпохи. Многие свои работы наши фотомастера посвятят разительным переменам, которые произошли в Польше после 1945 года. Снимки эти, мы надеемся, будут выполнены с высокой мерой художественности: труд, учеба, отдых, спорт, искусство, дружба, любовь — темы чрезвычайно благодарные и увлекательные.

Большое место в нашей экспозиции займет фоторассказ о дружбе и сотрудничестве Польши и Советского Союза.

Несомненно, совместная работа фотомастеров многих стран по подготовке юбилейной ленинской выставки в Москве принесет свои плоды: выставка должна стать большим событием, которое оставит глубокий след в людской памяти.

Странная история

Реплика

Вот какая произошла странная история.

Живет во Владивостоке товарищ Г. В. Димов. Много бродит по родному краю, снимает дикую и живописную его природу. Снимает хорошо, так что когда Главному управлению геодезии и картографии (ГУГК) в Москве понадобилось издать карту-буклет о Приморье, за иллюстрациями обратились к нему.

Товарищ Димов любезно отобрал лучшие снимки и отправил в Москву.

ГУГК хранило загадочное молчание. И товарищ Димов подумал, что его фотографии ГУГКу не пригодились. Но он ошибался. Тиражом в 34 тысячи экземпляров в свет вышел черно-голубой буклет.

А под обложкой товарищ Димов обнаружил свои собственные фотографии. Они были старательно перерисованы и раскрашены художниками, которые отнюдь не пожелали остаться безвестными. Их фамилии — Т. Комахина и С. Володин — были черным по голубому отпечатаны на обложке, непосредственно рядом с крабами. Указана здесь и фамилия редактора буклета А. Соловьевой. Безвестным остался только автор снимков, так вдохновивших фантазию московских художников. Он не дождался ни извинений, ни, тем более, гонорара. ГУГК продолжало хранить каменное молчание. И хранит его по сю пору...

Его, вероятно, можно понять. Ему, вероятно, некогда. Романтика очередных дальних троп зовет его художников в новые путешествия. Весьма удобные путешествия — без отрыва от письменного стола.

В. УРАЛЬЦЕВ

МЕЖДУНАРОДНАЯ ВЫСТАВКА В БУДАПЕШТЕ

К 25-ЛЕТИЮ ПОБЕДЫ НАД ФАШИЗМОМ

Выставка, которую организует Союз венгерских фотохудожников, состоится осенью 1970 года.

Снимки, посланные на выставку, должны рассказывать об историческом периоде, минувшем после Второй мировой войны, о созидательной, творческой деятельности человека, о его жизни, проблемах, его волнующих, о молодежи, о мире искусства. Победа гуманности — вот главная тема, которая объединит фотоработы, представленные на стендах выставки.

Каждый участник может послать не более 10 снимков, цветных или черно-белых. Минимальный размер 30×40 *см*. Диапозитивы не принимаются.

Фотографии на выставку принимаются до 31 января 1970 года.

Снимки следует посылать по адресу: п. я. 203, Будапешт 5, Венгрия.

Вниманию читателей!

Напоминаем вам, что посылаемые в редакцию материалы, как текстовые, так и фотографии, обязательно должны быть подписаны автором по следующему образцу: фамилия, имя, отчество (полностью), точный домашний адрес, телефон, профессия.

СОДЕРЖАНИЕ

Навстречу юбилею 1
К 100-летию со дня рождения В. И. Ленина 2
Главная библиотека страны.
«Моя Башкирия» . . . 4
Языком фактов (ГДР — 20 лет) 10
Наши интервью . . . 14
Спустя полвека (рассказывает член-корреспондент Академии наук СССР А. А. Сидоров).
В. Стяжкин. 10 дипломов о фотографии в прессе 15
И. Глазунов. Времен связующая нить 16
Бухарест: седьмая международная 20
Читатель продолжает разговор 24
Фотохудожник и время.
По страницам иностранных журналов 25
Вопросы теории . 26
Ан. Вартанов. «Момент истины» и истина момента.
Беседы по вопросам фотожурналистики . 28
М. Бугаева. Съемка индустриального пейзажа
Интервью с автором . . . 30
Свой почерк (рассказывает В. Зеленова).
Н. Черныш. По «Острову сокровищ» 32
Из истории фотографии . . 34
К. Алешин. Мастера XIX века.
Читатель — редакция — читатель . 36
Школа фотографического мастерства 38
И. Селезнев. О позитивном процессе.
Техника фотографии 40
А. Иванов. Новые отечественные диапроекторы (40). В. Курский, Н. Лощилина. Фотоэлектрический экспонометр «Ленинград-4» (45).
Страничка кинолюбителя . . . 42
В. Градобоев. Киносъемочный объектив.
Критика и библиография 46
У нас в гостях 47

Рукописи и снимки не возвращаются

НА ОБЛОЖКЕ:

1-я стр. Интересно! Фото Виктора Ершова

3-я стр. Современный пейзаж. Фото Николая Багаева (3-я премия на конкурсе Красногорского механического завода)

4-я стр. Материнское счастье. Фото Николаса Бривлаукса (золотая медаль на 7-й выставке в Бухаресте).

Главный редактор **М. И. БУГАЕВА**
Редакционная коллегия: **Н. Н. Агокас, Н. И. Драчинский, Л. П. Дыко, Н. И. Кириллов, А. Ф. Козлов, А. Г. Комовский, Л. Ф. Макухина, Ю. Г. Пригожин, И. Н. Селезнев, А. А. Усачев, Г. М. Чудаков (ответственный секретарь)**

Художественный редатор Т. Д. Берсеньевская — Оформление А. Свердлова

Адрес редакции: Москва, центр, М. Лубянка, 9 — Цена 40 коп.

Телефоны: отдел искусства фотографии—294-07-67, отдел техники—223-86-24, отдел фотолюбителей—294-82-14, зав. редакцией, для справок—223-20-46, отдел писем—294-53-44.

А 09804. Подп. к печати 12/IX-69 г. Зак. 3508. Форм. 62×92 1/8. 7,25 п. л. 10,53 уч.-изд. л. Т. 220 000

Московская типография № 2 Главполиграфпрома Комитета по печати при Совете Министров СССР
Москва, проспект Мира, 105